

तमसो मा ज्योतिर्गमय

SANTINIKETAN
VISWA BHARATI
LIBRARY

082.5(04)
V B P

वध १५ अ/क २-६

292218



দেশে বিদেশে সুবিখ্যাত

গোল্ডেন

আমলা

হেয়ার অয়েল



কেশচর্চা ও কেশচর্চার
শ্রেষ্ঠ উপকরণ। বর্নে,
গন্ধে ও গুণে অতুলনীয়।

আজই ব্যবহার আরম্ভ
করুন। সকল সম্ভ্রান্ত
দোকানে পাওয়া যায়।

বেথল কোম্বিক্যাল

কলিকাতা • বোম্বাই • কানপুর

পঁচিশ বছরের প্রেমের কবিতা

সম্পাদনা করেছেন আবু সয়ীদ আইয়ুব। জীবনের একটি পরমমূল্য প্রেমের উপলব্ধি। ইতিহাসের আদিকাল থেকে মানবমনের এই উপলব্ধি শিল্পের সাহিত্যের প্রেরণা যুগিয়ে এসেছে। ভূমিকায় সম্পাদক বলেছেন—‘শিল্পবস্তু কেবল শিল্পীমনেরই প্রতিচ্ছায়া নয়— সমগ্র বিশ্বভুবনের একটি সত্যরূপ আমরা দেখতে পাই তাতে।’ প্রেমও তেমনি ‘সব দোষ ক্রটি অভাব ও বিকারের অন্তরালে প্রিয়ার রূপ ও ব্যক্তিস্বকপের গভীর তলে এমন এক পূর্ণতার আবিষ্কার যা অনন্তভাবে’ প্রেমিকেরই নিজস্ব, ‘তারই প্রেমপূর্ণ অন্তর্দৃষ্টির কাছে উদ্ঘাটিতব্য।’ যুগে-যুগেই প্রেমের কবিতার মধ্য রূপ আর রসের আবেদন আশ্চর্য রকমের ভিন্ন হয়ে এসেছে। কিন্তু প্রেম চিরন্তন। শিল্পী আর প্রেমিক মগোত্র। ‘পঁচিশ বছরের প্রেমের কবিতা’ সেই রকম একটি উৎকৃষ্ট আয়নার মতো, যাতে প্রতিচ্ছায়ার বিকার ঘটে না, সাম্প্রতিক কবিতামনে চিরন্তন প্রেমের প্রসঙ্গ যে-যে ভাবনা এবং উপলব্ধির সঞ্চার করেছে তার নির্ভরযোগ্য প্রতিবিম্ব দেখা যায় সে-আয়নাতে। সংকলিত ৬০ জন কবির আদিতে আছেন রবীন্দ্রনাথ, বয়োঃকনিষ্ঠ কবির রচনা দিয়ে শেষ হয়েছে। দাম ৫.৫০

নাম রেখেছি কোমল গান্ধার। বিষ্ণু দে

‘নাম রেখেছি কোমল গান্ধার’ কাব্যগ্রন্থের প্রথম কবিতা ‘২২শে শ্রাবণ’, শেষ কবিতা ‘২৫শে বৈশাখ’। ‘কবিতা’ পত্রিকায় অরুণকুমার সরকার বলেছেন, ‘এই সম্মিলিত তান্ময়সুচক। কবিতাগুলি মৃত্যু থেকে জীবনের দিকে, স্থবিরতা থেকে জল্পনে, নিরাশা থেকে উদ্দীপনায়, অস্থান্য থেকে সৌন্দর্যের জ্যোতির্লোকে, বিশ্বাসে শাস্তিতে ধাংমান হবার আহ্বান। বিষ্ণু দে বরাবরই দেশকাল সম্পর্কে সামাজিক অর্থে চিন্তিত। গত দশ বছরের বাংলাদেশ...এই বইয়ের প্রায় প্রত্যেকটি কবিতার বেদনাক্রম।’ বিষ্ণু দে সম্পর্কে স্পীন্দ্রনাথ বলেছেন, ছন্দোবিচারে ‘তার অবদান অলোকসামান্য, এবং কাব্যরসিকদের নিরপেক্ষ সাধুবাদই বিষ্ণু দে-র অবশ্যলভ্য।’ দাম ৩.

এলিঅটের কবিতা। বিষ্ণু দে অনুদিত

বিবেকী সং কবির কাছে সাহিত্যের দুঃকৃত্যম ক্রিয়া কাব্যের অসুবাদ। অগ্রগণ্য বিদেশী কবির মহৎ কাব্যের স্ননিপুণ সাবলীল ভাষান্তর এই ‘এলিঅটের কবিতা’ বাংলা ভাষায় বিষ্ণু দে-র অগ্রণীয় দান। দ্বিতীয় সংস্করণে তিনি আরো কয়েকটি অনূদিত কবিতা সংগোজন করেছেন। দাম ২.২৫

নীলনির্জন। নীরেন্দ্র চক্রবর্তী

ছন্দোব্রূপময় বেদনালব্ধ কাব্যের একটি বিশিষ্ট পরিমণ্ডল নিয়ে নীরেন্দ্র চক্রবর্তী শক্তিশালী কবি হিসেবে প্রতিষ্ঠা লাভ করেছেন। তিনি আধুনিক হয়েও ছুঁথোয় নন। তাঁর কবিতার লাভণ্য মনকে স্নিগ্ধ করে। স্বর অহুরণন জাগায়। প্রমথনাথ বসী মহাশয় বলেছেন, ‘নীলনির্জাবা রবীন্দ্রযুগের কবি হইলেও তাঁহার গায়ে কখন মাইকেলের উড়ু-নীর আশীর্বাদ-স্পর্শ লাগিয়াছে।...নীলনির্জাবার কবিজীবনে অভিজ্ঞতার ঢেউ সংযমের তর্জনীসংকেত আনিয়াছে।...কবি স্বল্পবাক, সংযত-ভাষ, ধীর স্থির পরিমিত তাঁর পদক্ষেপ। তৎসঙ্গেও বুদ্ধিতে পারা যায় তাঁহার অন্তরে তীব্র আবেগের অভাব নাই। স্বগতোক্তির মতো তাহা মুহূ।...পাঠক নীলনির্জন পড়িলে সার্থক কাব্যপাঠের আনন্দ পাইবেন।’ দাম ২.

কলেজ স্কোয়ারে : ১২ বঙ্কিম চাট্টো স্ট্রীট

বালিগঞ্জে : ১৪২/১ রাসবিহারী এভিনিউ

ক

সিগনেট বুকশপ

॥ ও রি য়ে টে র সা হি তা স স্তা র ॥

॥ জীবনী ও আত্মজীবনী ॥

স্মরণীয়—সুশীল রায়	৮'০০
রাজনারায়ণ বসুর আত্মচরিত	৬'০০
আচার্য প্রফুল্লচন্দ্রের আত্মচরিত	১২'০০
রামকৃষ্ণের জীবন—রোমা রোলা	৬'০০
বিবেকানন্দ্রের জীবন—রোমা রোলা	৬'০০
মহাত্মা গান্ধী—রোমা রোলা	২'৫০
নবযুগের মহাপুরুষ—স্বামী জগদীশ্বরানন্দ	৬'০০
অঘোর প্রকাশ—প্রকাশচন্দ্র রায়	৫'০০
ডাক্তার বিধান রায়ের জীবন-চরিত	
নগেন্দ্রকুমার গুহরায়	৮'০০
আবুল কালাম আজাদ—ঋষি দাস	৩'০০
শেক্সপীয়ার—ঋষি দাস	৮'০০
বার্নার্ড শ—ঋষি দাস	৬'০০
গান্ধী-চরিত—ঋষি দাস	৭'০০
ভারতীয় বৈজ্ঞানিক—নৃপেন্দ্রনাথ সিংহ	২'৫০
ভক্ত-কবীর—উপেন্দ্রকুমার দাস	৫'০০
শরৎ-পরিচয়—স্বপ্নেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায়	৩'৫০
আমাদের গান্ধীজী—দীপেন্দ্রলাল ধর	৬'০০
ভগবান বুদ্ধদেব—শ্রীক্ষমণ দে	২'০০
সামিকামালা—স্বামী জগদীশ্বরানন্দ	২'০০
জীবনখাতার কয়েকপাতা—সুনির্মল বসু	৩'৫০
নেহেরু ও পররাষ্ট্রনীতি—অনাদিনাথ পাল	৫'০০

॥ সমালোচনা সাহিত্য ॥

রবীন্দ্র-কাব্য-পরিচয়—উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য	১২'০০
রবীন্দ্র-নাট্য-পরিচয়—উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য	১২'০০
বাংলার বাউল ও বাউলগান— উপেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্য	২৫'০০
বৈভাষিক দর্শন—অনন্তকুমার হারিতর্কতীর্থ	২০'০০
ডক্টর শ্রীকৃষ্ণ বন্দ্যোপাধ্যায়ের	
ইংরাজী সাহিত্যের ইতিহাস	৯'০০
বাংলা সাহিত্যের বিকাশের ধারা	৭'০০
বাঙ্গালা সাহিত্যের কথা	২'০০
বাংলা সাহিত্যের ভূমিকা—নন্দগোপাল সেনগুপ্ত	৪'০০
ভাষা সাহিত্য সংস্কৃতি—চিন্তাহরণ চক্রবর্তী	৬'০০
বাংলার অর্থনৈতিক ইতিহাস— অধ্যাপক নৃপেন্দ্র ভট্টাচার্য	৫'০০
স্বাধীন ভারত ও তাহার অর্থনৈতিক সংগঠন	
অধ্যাপক দীপেন ভট্টাচার্য, কস্তুরচাঁদ লালোয়ানী	৪'০০
বঙ্গ-সাহিত্য-পরিচয়—কালিদাস রায়	৮'০০
বাংলা রঙ্গালয় ও শিশিরকুমার— হেমেন্দ্রকুমার রায়	৩'০০
কি লিখি ?—যোগেশচন্দ্র রায় বিদ্যামিদি	৩'৫০
বঙ্কিম-সাহিত্যের ভূমিকা—ডক্টর শ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, প্রমথনাথ বর্মা প্রভৃতি	৫'০০
বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাস—প্রায় ২৫০ প্রবন্ধ চৌধুরী	৪'০০
বাঙ্গালী সংস্কৃতি প্রসঙ্গ—গোপাল হালদার	৪'০০
সংস্কৃতির রূপান্তর—গোপাল হালদার	৬'০০
প্রমথনাথ বর্মা	
নানারকম ৬'০০	রবীন্দ্র-বিচিত্রা ৫'০০
রবীন্দ্র-নাট্য-প্রবাহ, ১ম ৫'০০ ২য় ৫'০০	
নীলদর্পণ—দীনবন্ধু মিত্র (সম্পাদিত)	২'০০

॥ ওরিয়েন্ট বুক কোম্পানি। ৯ শ্যামাচরণ দে স্ট্রীট। কলিকাতা ১২ ॥

বিশ্বভারতী পত্রিকা

পঞ্চদশ বর্ষ ॥ দ্বিতীয় সংখ্যা

জগদীশচন্দ্র • বিপিনচন্দ্র • কার্বে

বিশেষ জন্মশতবার্ষিকী সংখ্যা

আধুনিক ভারতবর্ষে বিজ্ঞানচর্চার পুরোধা, স্বাধীনতা-সংগ্রামের অগ্রতম প্রাধান্য নায়ক, ও
শ্রীশিক্ষা-প্রসারের একনিষ্ঠ সাধক—এই ত্রয়ীর জন্ম-শতবার্ষিক উৎসব উপলক্ষ্যে বিশেষ সংখ্যা।

এই সংখ্যার লেখকসকল

ববীন্দ্রনাথ	শ্রীক্ষিত্তিমোহন সেন	শ্রীপ্রমথনাথ বিদ্যা
জগদীশচন্দ্র বসু	শ্রীমন্দলাল বসু	শ্রীবিনয় ঘোষ
অবলা বসু	শ্রীরথীন্দ্রনাথ ঠাকুর	শ্রীভবতোষ দত্ত
বিপিনচন্দ্র পাল	শ্রীশ্রদ্ধাশঙ্কর রায়	শ্রীপ্রসন্নকুমার দাস
সরলা দেবী	শ্রীদেবেন্দ্রমোহন বসু	শ্রীপুলিনবিহারী সেন
সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত	শ্রীনির্মলকুমার বসু	শ্রীশশীল রায়

শ্রীমদেন্দ্রনাথ ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর ও শ্রীমন্দলাল বসু কর্তৃক অঙ্কিত অনেকগুলি চিত্রে সমৃদ্ধ।
প্রত্যেকটি চিত্র আট পেপারে মুদ্রিত : অধিকাংশ চিত্র পূর্ণপৃষ্ঠ : একটি বহুবর্ণ, তিনটি দ্বিবর্ণ।
এই বিশেষ সংখ্যাটির কিছু কপি এখনও অবশিষ্ট আছে : মূল্য তিন টাকা।
মোট। কাগজে ছাপা, কাপড়ে বাঁধাই শোভন সংস্করণ পাঁচ টাকা।

সুন্দর থেকে সুন্দরতম...

দ ১৩ ১৩

জলস্ফার শিল্পী ও ফটো প্রযোজনা

১১৭/২, বহুবাজার স্ট্রীট কলিকাতা-১২

যোগাঃ: ৩৪-৪৭৬০



শিম্পগুরু
অবনীন্দ্রনাথের উদ্দেশে
আমাদের প্রণাম

ব্রাহ্ম মিশন প্রেস
২১১ কর্ণওয়ালিশ স্ট্রিট। কলিকাতা ৬

শরৎচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের অমর নাট্যকাব্য—**শরৎ-নাট্যসম্ভার** ৮২

আন্তোনি মুখোপাধ্যায়ের উপহাস

সাত পাকে বাঁধা ৪৥০

দেবেশ দাশের

সেই চিরকাল ৩৥০

মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের উপহাস

পরিশোধ ৪৥০

হুমপনাথ ঘোষের উপহাস

দিগন্তের ডাক ৩

নাহাররঞ্জন গুপ্তের নূতনতম উপহাস

নীলতারা ৪৥০ **অস্তি ভাগীরথী তীরে** ৭৥০

হারিনারায়ণ চট্টোপাধ্যায়ের নূতন উপহাস

ভরজের পর ৫

দক্ষিণারঞ্জন বসুর নবতম গ্রন্থ নিবেদন

একটি পৃথিবী একটি হৃদয় ৪

তারাগঙ্ধর : বিভূতিভূষণ : বনফল : প্রবোধ সাহায্য :
গজেন্দ্র মিত্র : আশাপুর্ণি : মনোজ বসু : গোবিন্দ কর
ভট্টাচার্য : আশুতোষ মুখোপাধ্যায় : হুমপনাথ ঘোষ
প্রমুখ বিশিষ্ট লেখকদের বিবাহ দিবসক গল্পের স কলন

নবজীবনের প্রাতে ৩

বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের উপহাস

গিলনাস্তক ৪৥০

গজেন্দ্রকুমার মিত্রের অবিপুল ঐতিহাসিক উপহাস

বহুবল্যা (তৃতীয় মুদ্রণ বস্তু) ৮৥০

হুমপনাথ ঘোষের রবীন্দ্র পুরস্কার প্রাপ্ত উপহাস

কেরী সাহেবের মুন্সী ৮৥০

গোপেশচন্দ্র বাগানের

জাগৃতি ও জাতীয়তা ৪৥০

নিরুপমা দেবীর উপহাস

অমুকর্ষ ৪

নির্মলকুমারী মহলানবিশ প্রণীত রবীন্দ্রনাথের শেষজীবনের মর্মস্পর্শী কাহিনী—**বাইশে শ্রাবণ** ৫

গিত্ত ও ঘোষ, ১০ শ্রামাচরণ দে স্ট্রিট, কলিকাতা ১২

আমাদের কয়েকখানি
উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ সম্বন্ধে
বিভিন্নপত্র-পত্রিকার অভিমত :

স্মরণীয় ৭ই
অ্যাসোসিয়েটেডের
গ্রন্থতথি

দীরেন্দ্রনাথ রায়ের

যেরে বাইরে রামেন্দ্রসুন্দর ৫'৫০ ॥

“গ্রন্থকার লালগোলায় দীবেন্দ্রনাথ রায়ের বাল্যজীবন অতিবাহিত হয়েছে বাঙ্গলার গৌরব শিক্ষাবতী, জনতপস্বী ও বৈদেশিক রামেন্দ্রসুন্দর দিব্যদীপ্ত অভিব্যক্তিতে। সেই পারিবারিক আবেষ্টনে থেকে তিনি রামেন্দ্রসুন্দরের ব্যক্তিগত জীবনের যে সকল বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করার যোগ্য পেয়েছেন, দৈনন্দিন দৃশ্যকল্যানে তাঁর যে সহৃদয় উচ্চাঙ্গ ও চরিত্রমার্গ উপলব্ধি করেছেন, ‘যেরে-বাইরে-রামেন্দ্রসুন্দর’ তারই অশ্রুতপূর্ণ উপজ্ঞানের স্নায় উপভোগ্য সবসময় বিচিত্র কাহিনী। একদিকে পদশ্রী যুগ, বঙ্গীয় সাহিত্য পরিষদের আদি পরিচয়, হরেন্দ্রনাথ, রবীন্দ্রনাথ, সরেন্দ্রনাথ সমাজপতি, পাঁচকড়ি বন্দোপাধ্যায়, এ চৌধুরী, রামদ্বিজী যোগ, গুরুদাস বন্দোপাধ্যায়, হরপ্রসাদ শাস্ত্রী, দীনেশচন্দ্র সেন, রাখালদাস বন্দোপাধ্যায়, হীরেন্দ্রনাথ দত্ত, দ্বিজেন্দ্রনাথ রায় প্রমুখ বাংলার গৌরব বহু বিশিষ্ট মনীষীর সহিত রামেন্দ্রসুন্দরের বিভিন্ন উপলক্ষে আলাপ-পরিচয় ও পরিচয়পত্র কথা কথাদিকে তাঁর পারিবারিক জীবনের হাল চাল, চিন্তা ও চরিত্রের গভীরতা, অসাধারণ ব্যক্তিত্ব, জ্ঞাননিষ্ঠা, সমাজের দৃঢ়তা ইত্যাদির বহু অস্বাভাবিক কোঁচন ও বিশ্বাস বিমিশ্রিত ঘটনাবলীর মণি দিয়া প্রকাশিত হয়েছে। * * * লুপ্ত প্রত্নজ্ঞানের স্নায় গ্রন্থকার সেই অজ্ঞাত, বিশ্বস্তপ্রাণ পটভূমি লিপিবদ্ধ করে যে নতুন আলোর সন্ধান দিয়েছেন, তাতে সাহিত্যে সম্পদ হিসাবেও বটে, ইতিহাসের উপাদান হিসাবেও বটে, গ্রন্থখানি সবল শ্রেণীর পাঠকের উপভোগ্য হয়ে থাকবে। কাহিনী কোঁচন, রচনার সরলতা, পাঠকের চিত্ত এমনভাবে আকর্ষিত করে যাতে যে, এর অল্প সবদিক বাদ দিয়ে শুধু গ্রন্থপাঠ্য রচনা হিসাবেও বইখানি একবার পড়তে আরম্ভ করলে শেষ না করে ওঠা যায় না।...”

উনিশ শ পঞ্চাশের নেপাল ৩'০০ ॥ ভোলা চট্টোপাধ্যায়

“উনিশ শ পঞ্চাশের নেপাল” গ্রন্থে ইতিহাস এক উপলক্ষ্য ধর্মের এমনই এক সন্নিবেশ হয়েছে যে, এ গ্রন্থ বর্তমান মামুলী উপজ্ঞানের গড়ভলিকা প্রবাহে কানিয়ে যাবে না। সাহিত্য বাস্তবের চর্চা, এ-গ্রন্থ বাস্তব এবং চর্চা, এবং বাস্তবিকই চর্চা। এ চর্চার পটভূমিকা পাহাড়ী রাজ্য নেপাল, বিদগ্ধ বঙ্গবঙ্গ নেপালের সাবান মানস, যারা পরাধীনতার শৃঙ্খলভাঙ্গার অদমা আগ্রহে কিছুদিনের জন্য অসাধারণভাবে অশান্ত হয়ে উঠেছিলেন। * * * অসামান্য লোক এগিয়ে এল তাদের সামাজিক শক্তি আর স্বাধীনতার দৃঢ়সংকল্প নিয়ে, যোহন সামসেরের জুর্জীবনদেব বস্ত্র দিয়ে ভিঙ্গিয়ে, সীতারসেতে করে বিফল করে দিতে। এসব গ্রামে সাধারণ মানুষের অতি স্বাভাবিক দাবীর কাছে পশুশক্তি নতিদাঁড়ান করতে বাধ্য হল। সেই সংগ্রামের কাহিনী নিয়েই এই গ্রন্থ। শ্রী চট্টোপাধ্যায় এই দশক গণ-অভ্যুত্থানে একজন সক্রিয় অংশ গণগণনা, তাই তাঁর পর্না এমন দৃষ্টকরণ ধাক্কা করেছে যা কল্পনাশ্রুত যে কোন রোমাঞ্চকর গণ-বিপ্লবের ইতিহাসকে হার মানাবে। * * * বর্তমান বহু চিন্তাশক্তি ও পূর্ণাঙ্গ পুস্তকরূপে প্রকাশিত এই গ্রন্থ সবশ্রেণীর পাঠকের সমাদর লাভ করবে।”

আমাদের প্রকাশনার কয়েকখানি উল্লেখযোগ্য বিবিধ গ্রন্থ :

রাজশেখর বসন্ত বিচিত্রতা ২'০০ ॥ মোক্তারাস মজুমদারের বাংলার নবযুগ ৬'০০ ॥ সাহিত্য-বিচার ৫'০০ ॥ যাত্রাপোলা মুখোপাধ্যায়ের সিন্ধুদীপ্ত জীবনের স্মৃতি ১'০০ ॥ ইন্দ্রবাহুবী চৌধুরীর পুরাতত্ত্ব ৫'০০ ॥ রামেন্দ্রনাথ দাসের আমার জীবন ২'০০ ॥ প্রবোধেন্দ্রনাথ ঠাকুরের অবনীন্দ্র-চরিত্র ৫'০০ ॥ কাভিকেন্দ্র রায়ের আত্মজীবন চরিত্র ৩'০০ ॥ ‘বনকল’-এর শিক্ষার ভিত্তি ২'০০ ॥ শান্তিদেব যোগের ভারতীয় গ্রামীণ সংস্কৃতি ১'০০ ॥ হুগো বোথের ভারতের আদিবাসী ৫'০০ ॥ ভারতীয় ফোজের ইতিহাস ৫'০০ ॥ বিদ্যুৎগুহা শিক্ষায় পথিক ৪'০০ ॥ হেমেন্দ্র কুমার রায়ের সৌখীন নাট্যকলায় রবীন্দ্রনাথ ৩'০০ ॥ শ্রীনিবাস ভট্টাচার্যের শিশুর জীবন ও শিক্ষা ৪'০০ ॥ রাজকুমার মুখোপাধ্যায়ের গ্রন্থাগার : কর্ম ও পাঠক ১'০০ ॥ অর্পা দেবীর মানুষ চিত্রবন্ধন ৫'০০ ॥ বলিদীপ্ত সরকারের প্রজ্ঞাপ্রদেয় ২'০০ ॥ হামির অন্তরালে ৩'০০ ॥ শামাপদ চক্রবর্তীর অলঙ্কার চন্দ্রিকা ৫'০০ ॥ উমা দেবীর গৌড়ীয় বৈদ্যায়ক রসের অলৌকিকত্ব ৬'০০ ॥ অমিত্যুমা বন্দোপাধ্যায়ের উনবিংশ শতাব্দীর বাঙালী ও বাংলা সাহিত্য ৩'০০ ॥ জয়ানন্দ কবীরের শরৎসাহিত্যের মূলতত্ত্ব ১'০০ ॥ নিরঞ্জন চক্রবর্তীর উনবিংশ শতাব্দীর কবিওয়ালা ও বাংলা সাহিত্য ৮'০০ ॥ হুগোদাস বন্দোপাধ্যায়ের বিদ্রোহ বাঙালী ৫'০০ ॥ প্রাণতোষ দত্তের রক্তমাঙ্গা (সমার্থিতান) ২'০০ ॥ অসম্ভব মুখোপাধ্যায়ের শরৎচন্দ্রের সঙ্গে ২'০০ ॥ শচীনন্দ চট্টোপাধ্যায়ের বাঘা ঘরীন ২'০০ ॥ শরৎচন্দ্রের রাজনৈতিক জীবন ৩'০০ ॥

ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং কোং প্রাইভেট লিঃ

গ্রাম : কালচার

৯৩ মহাত্মা গান্ধী রোড, কলিকাতা-৭

ফোন : ৩৪-২৬৪১

মিষ্টি সুরের নাচের তালে মিষ্টি মুখের খেলা
আনন্দ-ছন্দে আজি — হাসিখুশির মেলা



সুপ্রসিদ্ধ কোলে



বিস্কট

প্রস্তুতকারক কর্তৃক

আধুনিকতা যন্ত্রপাতির সাহায্যে প্রস্তুত

কোলে বিস্কট কোম্পানী প্রাইভেট লিমিটেড, কলিকাতা ১০

রাজ্যেশ্বর মিত্রের সঙ্গীত-সমীক্ষা

—সাত টাকা—

গ্রন্থটিতে শাস্ত্রদেব প্রণীত 'সঙ্গীত রত্নাকর'-এ স্বরাদ্য থেকে প্রবন্ধাধ্যায় পর্যন্ত বিষয়বস্তু সন্নিবেশিত হয়েছে। শাস্ত্রদেব সঙ্গীতবিষয়ক শাস্ত্রাদি সম্যক অধ্যয়ন করে যে ভাবে ভারতীয় সঙ্গীতের স্বরূপ উদ্ঘাটন করেছিলেন তাতে প্রাচীন ভারতের সঙ্গীত-সমীক্ষণের কাণ্ড হুচাক্ষুসে নিম্পন্ন হয়েছে।

: প্রবন্ধ সাহিত্য :

: প্রবন্ধ সাহিত্য :

ডাঃ শশীভূষণ দাসগুপ্তের

উন। দেবের

দ্রব্যী

৬'০০

বাবার কথা

৩'০০

শিবনারায়ণ রায়ের

ভোলানাথ মুখোপাধ্যায়ের

প্রবাসের জার্নাল

৫'০০

টি বি সম্বন্ধে

৪'০০

বিমলচন্দ্র সিংহের

চিত্তরঞ্জন ঘোষের

সাহিত্য ও সংস্কৃতি

৪'০০

বিভূতিভূষণ

৫'০০

সতীন সেনের

রাজ্যেশ্বর মিত্রের

জেল ডায়েরী

৩'০০

বাংলার গীতকার

৩'৫০

অম্লান দত্তের

সঙ্গীত-সমীক্ষা

গণতন্ত্র প্রসঙ্গে

২'০০

বাংলার সঙ্গীত

২'০০

অচিন্তেশ ঘোষের

যোগেন্দ্রনাথ সরকারের

একালের চোখে

৩'০০

ব্রহ্মপ্রবাসে শরৎচন্দ্র

১'৫০

: নাটক :

: নাটক :

ইবসেনের

সোমেন্দ্রচন্দ্র নন্দীর

দশচক্র

২'৫০

সকাল-সন্ধ্যার নাটক

৩'৫০

হরিন্দাস বন্দ্যোপাধ্যায়ের

ছায়াবিহীন

জনরব

২'০০

১'০০

প্রকাশিত হইল !

মহাপণ্ডিত রাহুল সাংকৃত্যায়নের

ভোলগা থেকে গঙ্গা-র

দ্বিতীয় পর্ব

যে গ্রন্থখানি মানব-সভ্যতার ইতিহাস বিবৃত করেছে

• সাড়ে তিন টাকা •

মি ত্রা ল য় : ১২ ব ক্লি ম চা টু য়ো স্ট্রী ট : ক লি কা তা-১২

নিম্ব এর তুলনা নেই



২০০০ বছর ধরিয়া ইহার
উপকারী গুণগুলি সুপ্রতিষ্ঠিত

দাঁত সূদূত করে
মাতীও সুস্থ রাখে

নিম্ব টুথপেস্ট

ইহা নিম্বের সক্রিয় ও উপকারী
গুণ এবং আধুনিক টুথ পেস্ট-
গুলিতে ব্যবহৃত ঔষধাদি সমন্বিত
একমাত্র টুথ পেস্ট



পত্র লিখিলে
নিম্বের উপকারিতা
সম্বন্ধীয় পুস্তিকা পাঠান হয়।

দি ক্যালকাটা কেমিক্যাল কোং লিঃ
কলিকাতা-২৯

বিত্তোদয়ের বই

চিত্রদর্শন ॥ কানাই সামন্ত

২৫'০০

বিশ্বভারতী পত্রিকার পাঠক-পাঠিকার কাছে শ্রীকানাই সামন্ত ও তাঁর এই অনবদ্য গ্রন্থপাণি পরিচয় দেওয়া নিম্পয়োজন। বিশ্বভারতী পত্রিকার গত শ্রাবণ-আশ্বিন ১৮৮১ শকের সংখ্যায় গ্রন্থপাণি সম্পর্কে শ্রী বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়ের লেখা একটি বিস্তৃত আলোচনা বেরিয়েছে। তাছাড়া এই স্থলিখিত তথ্যপূর্ণ মহাগ্রন্থপাণি যুগান্তর [সম্পাদকীয়] ২৩, ১১, ৫৯], অমৃতবাজার পত্রিকা [২৩, ১১, ৫৯], হিন্দুস্থান স্ট্যান্ডার্ড [৩১, ১, ৬০] প্রভৃতি পত্রপত্রিকা এবং শিলাচাঁচাৰ্য শ্রীমন্দলজ্ঞান বসু প্রমুখ দেশের বিশিষ্ট শিল্পী, শিল্পরসিক ও হৃদয়জনের অন্তঃপ্রাণ লাভ করেছে।

মানব-বিকাশের ধারা ॥ প্রফুল্ল চক্রবর্তী

১২'০০

পৃথিবীর উৎপত্তি থেকে শুরু করে তার বৃক জীবনের আবির্ভাব ও ক্রমবিকাশের ধারাপথে সর্বশেষে মানবের উদ্ভব এবং তার দৈহিক ও সাম্প্রতিক ক্রমবিকাশের তথ্যনিষ্ঠ সাবলীল হস্তিতাস। গ্রন্থপাণি সম্পর্কে শনিবারের চিঠি। মার্চ, ১৯৬৬। তে নারায়ণ চৌধুরী বলেছেন : “.....এই বৃহদায়তন গ্রন্থটি বাংলা জ্ঞানবাদী সাহিত্যে এক অভিনব সূচাবান সংযোজন। বাংলা ভাষায় এই জাতীয় গ্রন্থ খুব দেখা রচিত হয়েছে বলে আমার জানা নেই। এই মূল্যবান গ্রন্থটি সব লেখকই পড়া উচিত এবং পড়লে তাঁরা উপগৃহ্য হবেন, দেখা অধ্যয়ন দাঁকা।” এ ছাড়া গ্রন্থপাণি যুগান্তর [৭, ২, ৬০], আনন্দবাজার পত্রিকা [৬, ৩, ৬০] প্রভৃতি পত্রপত্রিকার আভিনন্দন লাভ করেছে। গ্রন্থপাণিতে প্রায় ৬০ পানি আট এটি দেওয়া হয়েছে।

পরিব্রাজকের ডায়েরী ॥ নির্মলকুমার বসু

৪'৫০

বিচিত্র মানবগোষ্ঠীর সম্মিলন-ভূমি আমাদের এই দেশ। বিচিত্র তাদের জীবনযাত্রা, বিচিত্র তাদের সংস্কৃতি। এদেরই জীবনব অত্রঙ্গ রসমগন চিত্র এঁকেছেন গ্রন্থকার। গ্রন্থপাণি আনন্দবাজার পত্রিকা [৭, ২, ৬০], যুগান্তর [১১, ৩, ৬০] প্রভৃতি পত্রপত্রিকার উচ্চ প্রশংসা লাভ করেছে। যুগান্তর বলেছেন : “.....সবশেষের সবল রসক পাঠকের মন ও রচি তৃপ্ত করে এই বই-এ।”

পরিভাষা কোষ ॥ সুপ্রকাশ রায়

১০'০০

ইতিহাস, অর্থনীতি, রাজনীতি, সমাজতত্ত্ব ও দর্শন—এই পাঁচটি বিষয়ের ই রাজী পরিভাষার বাংলা প্রতিশব্দ, সংজ্ঞা, ব্যাখ্যা ও বিশেষজ্ঞগণের মত সম্বলিত এ জাতীয় গ্রন্থ এ পর্যন্ত বাংলা ভাষায় প্রকাশিত হয়নি। তাই অমৃতবাজার পত্রিকা বলেছেন : “... By bringing out this compilation the author has tilled the virgin soil. . . . It will help all scholars to find out what they have been seeking so long” এ ছাড়া গ্রন্থপাণি দেশ [১১, ৪, ৫৯], যুগান্তর [২৪, ৮, ৫৮] প্রভৃতি বিভিন্ন পত্রপত্রিকা ও দেশের পণ্ডিতজনের আন্তরিক প্রশংসা লাভ করেছে।

শতাব্দীর শিশু-সাহিত্য ॥ খগেন্দ্রনাথ মিত্র

৭'০০

ডঃ শশিভূষণ দাশগুপ্ত, ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য, শ্রীকালিদাস রায় প্রমুখ ঐদীপ্ল এবং যুগান্তর [৪, ১, ৫৯], প্রবাসী [চৈত্র, ১৩৬৫], দেশ [৭, ২, ৫৯], অমৃতবাজার পত্রিকা [২২, ২, ৫৯], মডার্ন সিনিউ [ফেব্রুয়ারী ১৯৫৯] প্রভৃতি পত্রপত্রিকার উচ্চ প্রশংসা লাভ করেছে এই গ্রন্থপাণি। ডঃ আশুতোষ ভট্টাচার্য বলেছেন : “...ইতিপূর্বে এই সাহিত্য সম্পর্কে ধারাবাহিক আলোচনা কেইই করেন না। তিনিই (খগেন্দ্রনাথ) নিঃসঙ্কভাবে এই দুঃস্বপ্ন ব্রত সার্বিকতার সঙ্গে প্রথম উদ্‌ঘাপন করিলেন। গবেষণামূলক আলোচনা ইংলেণ্ড রচনার ক্ষেত্রে গ্রন্থপাণি হৃদয়গোচর।”

বিজ্ঞানী ঋষি জগদীশচন্দ্র ॥ সংকলন

৬'০০

যুগান্তর [১৭, ১, ৬০] বলেছেন : “জগদীশচন্দ্রের শতাব্দী উপলক্ষে আচার্যের বেশ কয়েকখানি জীবনচরিত্ত প্রকাশিত হয়েছে, তবু এখনোই বলে নেওয়া ভালো যে, খালোচা জীবনীগ্রন্থটি নানা কারণেই সেতুলির থেকে বস্তুর।” এবং দেশ [২১, ৩, ৫৯] বলেছেন : “...এই গ্রন্থের মহৎ উদ্দেশ্যকে আমরা অভিনন্দন জানাই।”

বিত্তোদয় লাইব্রেরী প্রাইভেট লিমিটেড

৭২ মহাত্মা গান্ধী রোড ॥ কলিকাতা ৯



ঐক্য

ও

সমস্রয়ের

সাধনায় ...

বৈচিত্রের মধ্যে ঐক্যের—
বহুর মধ্যে সমস্রয়-সাধনের
সফল সাধনাই আসমুদ্রহিমাচল
ভারতবর্ষের মর্মবাণী। এই
মর্মবাণীই নিহিত রয়েছে তার
ব্যাপক, বিচিত্র, কখনও বা
ভিন্নধর্মী সংস্কৃতি ও শিল্প-
কলার মধ্যে।

হিমালয়ের যে পার্বত্য পৌরুষ
বঙ্গম নৃত্যে উদ্দীপিত, সমতল-
বাসিনী রসকলি-লাঙ্ঘিত
তরুণীদের রাসনৃত্যে ও
মৃদঙ্গের বোলে বা বাউল ও
কীর্তনে তা স্তিমিত ও
ভাবনত। উড়িষ্যার ছট বা
মধ্য ভারতের লাহাড়ি নৃত্যে,
গুজরাটের গরবা বা দক্ষিণ
ভারতের ভারতনাট্যম্ ও
কথাকলি নৃত্যে এই বিচিত্র
ভিন্নধর্মী সংস্কৃতিরই
আত্মপ্রকাশ।

যোগাযোগ ব্যবস্থায় এই
বিচিত্র, ভিন্নধর্মী সংস্কৃতির
ঐক্য ও সমস্রয় সাধনের
প্রয়াসই রূপায়িত।

পূর্ব রেলওয়ে



॥ বুকল্যাণ্ডের বই ॥

সদ্য প্রকাশিত

শঙ্করীপ্রসাদ বসুর চণ্ডীদাস ও বিজ্ঞাপতি ১২'৫০

সৌম্যেন্দ্রনাথ ঠাকুরের

ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের

কালিদাসের কাব্যে ফুল

৪'০০

শরৎচন্দ্রের পত্রাবলী

৩'০০

ডঃ অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের

শিশির দাশের

উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ ও

মধুসূদনের কবিগানস

বাংলা সাহিত্য

১০'০০

অহীন্দ্র চৌধুরীর

ভূদেব চৌধুরীর

বাংলা নাট্যবিবর্ধনে গিরিশচন্দ্র

৫'০০

বাংলা সাহিত্যের ইতিকথা

১ম ৮'৫০

২য় ১২'০০

॥ যন্ত্রস্থ ॥

বাংলা সাহিত্যের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস

৭'০০

ডঃ অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় সম্পাদিত

গোপিকাননাথ রায়চৌধুরীর

নবীনচন্দ্র সেনের

বিভূতিভূষণ : মন ও শিল্প

৩'০০

রৈবতক, কুরুক্ষেত্র ও প্রভাস

বুকল্যাণ্ড আইভেট লিমিটেড : ১ শঙ্কর ঘোষ লেন। কলিকাতা

গ্রাম—বাগীবহার,

ফোন ৩৪-৪০৫৮

॥ গ্র্যাশনালের প্রকাশিত ॥

সুকুমার গিত্তের

১৮৫৭ ও বাংলা দেশ

১৮৫৭ সালের মহাবিজ়োহ সমকালীন বাংলা সাহিত্যেও প্রভাব বিস্তার করে। লেখক বিভিন্ন উপজাতিস নাটক ও কবিতা আলোচনা প্রসঙ্গে বাংলা দেশের মধ্যবিত্ত ও বুদ্ধিজীবী শ্রেণীর উপর মহাবিজ়োহের প্রভাব ও প্রতিক্রিয়ার মনোজ্ঞ বর্ণনা করেছেন। দাম : ২ ৭৫

হেমাঙ্গ বিশ্বাসের

WITNESSING CHINA WITH EYES

চীন দেশ সম্বন্ধে প্রত্যক্ষদর্শীর বিবরণ। দাম : ০'৭৫

নীরেন্দ্রনাথ রায়ের

সাহিত্যবীক্ষা

বাংলা সাহিত্যের বিভিন্ন দিকের উপর আলোচনা। দাম : ৩'০০

॥ শীঘ্র বের হবে ॥

প্রমোদ সেনগুপ্ত

দেবীপ্রসাদ চট্টোপাধ্যায়

নীলবিজ়োহ

ভারতীয় দর্শন

গ্র্যাশনাল বুক এজেন্সি আইভেট লিমিটেড

১২ বঙ্কিম চ্যাটার্জী স্ট্রীট। কলকাতা ১২

১৭২ ধর্মভলা স্ট্রীট। কলকাতা ১৩

দ্বিজেন্দ্রলাল কবি ও নাট্যকার

ডক্টর রথীন্দ্রনাথ রায়

কবিজীবনী। দেশ-কাল। দ্বিজেন্দ্র কাব্যপ্রবাহ।
কাব্যরীতি ও কলাবিদী। গ্রহসন ও হাস্যরস।
নাট্যপ্রবাহ ও নাট্যকবিচার। দ্বিজেন্দ্রনাট্যের
নানা প্রসঙ্গ। দ্বিজেন্দ্রসঙ্গীত। দ্বিজেন্দ্রলালের
গল্পরচনা। রথীন্দ্রনাথ ও দ্বিজেন্দ্রলাল।
দ্বিজেন্দ্রলালের প্রভাব। দ্বিজেন্দ্রমানস : বৈচিত্র্য
ও ঐক্য।

বারো টাকা।

॥ সাহিত্য-জিজ্ঞাসায় ॥

সমালোচনার কথা

ডক্টর অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়। ৫'৫০

ছোটগল্পের কথা

ডক্টর রথীন্দ্রনাথ রায়। ৫'০০

নাটকের কথা

ডক্টর অজিতকুমার ঘোষ। ৪'০০

কবিতার কথা

অধ্যাপক বিমলকৃষ্ণ সরকার। ৫'০০

সাহিত্যের কথা

ডক্টর গুরুদাস ভট্টাচার্য। ৪'০০

উপন্যাসের কথা

অধ্যাপক দেবীপদ ভট্টাচার্য। যন্ত্রস্থ

শিল্পতত্ত্বের কথা

ডক্টর সাধনকুমার ভট্টাচার্য। যন্ত্রস্থ

সুপ্রকাশ প্রাইভেট লিমিটেড

৯ রায়বাগান স্ট্রীট : কলকাতা-৬

টেলিফোন : ৫৫-৩১৭৮

ভালো কাগজের দরকার থাকলে

এই ঠিকানায়

অনুসন্ধান করুন

দেশী বিদেশী বহু বিচিত্র
কাগজের ভাণ্ডার

এইচ. কে. ঘোষ
অ্যান্ড কোম্পানী

২৫এ সোয়ালো লেন। কলিকাতা
টেলিফোন ॥ ২২-৫২০৯

বেঙ্গলের বই মানেই সেরা লেখকের সার্থক সৃষ্টি

॥ সম্ভব প্রকাশিত ॥

তারানন্দর বন্দোপাধ্যায়ের

নবতম সাহিত্যকীর্তি

মহাশ্বেতা ৫৫০

(উপহাস)

A Homage to the Spirit & Culture
of the people of Black Africa
AFRICANISM

The African Personality

By Dr. Suniti Kumar Chatterji

Foreword by Dr. S. Radhakrishnan

Rupees Sixteen only

ভবানী মুখোপাধ্যায়ের

জর্জ বার্নার্ড শ ৮৫০

নীলকণ্ঠের

এলেবেলে ২৫০

রমাপদ চৌধুরীর

মুক্ত বন্ধ ৩০০

বুদ্ধদেব বসুর

নীলাঞ্জনের খাতা ৪০০

সতীনাথ ভাট্টার

পত্রলেখার বাবা ৪০০

মনোজ বসুর

মানুষ গড়ার কারিগর

গাড়ে পাঁচ টাকা

উল্লেখযোগ্য বই

জগদীশ ভট্টাচার্যের সনেটের আলোকে
মধুসূদন ও রবীন্দ্রনাথ ৬০০ ॥ বিনায়ক
সাগালের রবিতীর্থে ৪০০ ॥ সৈয়দ মুজতবা
আলী'ব পঞ্চতন্ত্র ৩৫০ ॥ নারায়ণ চৌধুরীর
বাংলার সংস্কৃতি ৩০০ ॥ হুমায়ুন কবিরের
শিক্ষক ও শিক্ষার্থী ৩৫০ ॥ সাধনকুমার ভট্টা-
চার্যের এরিস্টটলের পোয়েটিক্স ও সাহিত্য-
তত্ত্ব ৬৫০ ॥ স্ববোধকুমার চক্রবর্তীর মণিপদ্ম
৪০০ ॥ জরাসন্ধের তামসী ৫৫০ ॥ স্ববোধ
ঘোষের একটি নমস্কারে ৪০০ ॥ আনন্দকিশোর
মল্লীর ভাস্ক্যারের ডায়েরী ৪০০ ॥ স্থপীরঞ্জন
মুখোপাধ্যায়ের প্রদক্ষিণ ৪০০ ॥

বেঙ্গল পাবলিশার্স প্রাইভেট লিমিটেড

১৪, বঙ্কিম চার্টার্ড স্ট্রীট। কলিকাতা : ১২

॥ শুভ সন্দেশ ॥

সামান্য

হাসি-খুণীর ছন্দে ভরা কিশোর মাসিক
শিশু ও কিশোর রাজ্যের বরণীয়
সাহিত্যিকদের লেখায় ভরপুর হয়ে
আত্মপ্রকাশ করবে প্রতি বাংলা মাসের
প্রথম দিনটিতে। প্রথম প্রকাশ ভাদ্র—
১৩৬৭। প্রতি সংখ্যা ৫০ ন. প.।
বাৎসরিক গ্রাহক (সডাক) ৬০০।
নূতনদের লেখা ও রেখা সাদরে গৃহীত হবে।

* * *
রবীন্দ্র-শতবার্ষিকী স্মরণে

পটিশজন
সাম্প্রতিক
কবি

পটিশজন সাম্প্রতিক কবির কবিতা সংকলন

৪০০

সম্পাদনায়

দিনেশ দাস

এশিয়া পাবলিশিং কোম্পানি

কলেজ স্ট্রীট মার্কেট ॥ কলিকাতা-বারো

ফোন : ৩৪-২৩৮৬

রম্মা রোল্লার

বিমুক্ত আত্মা

প্রথম তিন খণ্ড প্রকাশিত হয়েছে

দুইবোন ॥ সুদূরের পিয়াসী ॥ মা ও ছেলে

পাবেল লুকনিংস্কীর

নিশা

পামীর অঞ্চলের উপজাতি জীবন নিয়ে উপন্যাস

মূলক রাজ আনন্দ-এর

একটি রাজার কাহিনী

র্যাডিক্যাল বুক ক্লাব ৬ কলেজ স্কোয়ার কলিকাতা ১২

॥ মোহিতলাল মজুমদার ॥

কবি রবীন্দ্র ও রবীন্দ্র-কাব্য ১ম খণ্ড ৫'৫০ ২য় খণ্ড ৬'০০

মোহিতলালের সর্বশেষ ও সর্বশ্রেষ্ঠ সাহিত্য-কীর্তি। রবীন্দ্র-কাব্যের নিখুঁত ও অতুলনীয় সমালোচনা-গ্রন্থ।

। কান্তিচন্দ্র ঘোষ ।

। অমরেন্দ্র ঘোষ ।

ওমর খৈয়াম [সচিত্র রাজসংস্করণ] যন্ত্রস্থ

রবীন্দ্রনাথ বলেন : “কবিতা লাভ্যক বধুর মত এক ভাবার অন্তঃপুর থেকে অল্প ভাবার অন্তঃপুরে আসতে গেল আড়ষ্ট হয়ে যায়। এ তর্জমায় তার লজ্জা ভেঙেছে, তার ঘোমটার আড়াল থেকে হাসি দেখা যাচ্ছে।”

। মণি বাগচি ।

সিপাহী বিদ্রোহ ২'০০

ইস্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীর অত্যাচার শাসন ও অকথ্য অত্যাচারের বিরুদ্ধে ভারতবাসীর প্রথম স্বাধীনতা-যুদ্ধ। ঝরঝরে ছাপা, চারখানি আর্টস্টেট ও চার রঙের অপূর্ণ প্রচ্ছদ-বিমণ্ডিত।

। বাণী রায় ।

সপ্তসাগর [পুনর্মুদ্রণ] ৫'০০

ডাঃ ক্রীষ্ণামায়া বলেন : “বাংলা-সাহিত্যের বন্ধু কামরায় এই লবণ-সম্পৃক্ত প্রবল হাওয়ার অভ্যাগমকে আন্তরিক অভিনন্দন জানাই।”

বেআইবী জবতা ৩'৫০

‘বলিষ্ঠ জীবনবাদই এই উপন্যাসের প্রাণ-জোয়ার। বাংলা উপন্যাস-সাহিত্যে ইহা একটি স্মরণীয় সংযোগ।’

। অশ্বিনী মজুমদার ।

বনজী ২'২৫

হুমথ ঘোষ বলেন : “ছোটগল্পকে ছোট ক’রে বলার সুচলিত শক্তি লেখকের আছে দেখে তাঁকে অভিনন্দন জানাচ্ছি।”

। শিবরাম চক্রবর্তী ।

বড়দেব হারিস্থিসি ৩'০০

প্রেমের ঘূর্ণিঘর্ভে প্রাণ হাবু-ডুবু খাবে ; এতে তরুণ-তরুণীদের হবে হাতে ঝড়ি—আর বড়োদের (অভিজ্ঞ) হবে গড়াগড়ি।

। নন্দগোপাল সেনগুপ্ত ।

অনেক রুক্ম ৩'০০

বিশোর-কিশোরীদের জন্ম অভিনয়যোগ্য নাটক, আবৃত্তির উপযোগী কবিতা এবং হুচিন্তা ও সন্তোষদীপক গল্প-প্রবন্ধের অভিনব সংকলন।

টেলিফোন
৩৪-২৮৮২৥ কমলা বুক ডিপো ॥ ১৫ বঙ্কিম চাট্‌জে স্ট্রীট :: কলিকাতা ১২ ॥ টেলিগ্রাম
‘কলার’, কলিকাতা

॥ সাহিত্য সংসদের সাহিত্য অর্থ ॥

॥ **রমেশ রচনাবলী** ॥ রমেশচন্দ্র দত্ত প্রণীত এবং তাঁহার জীবদ্দশায় শেষ সংস্করণ হইতে গৃহীত ছয়খানি পূর্ণাঙ্গ উপন্যাস একত্রে গ্রন্থিত। বঙ্গবিজ্ঞতা, মাধবীকঙ্কণ, মহারাষ্ট্র জীবন-প্রভাত, রাজপুত জীবন-সন্ধ্যা, সংসার ও সমাজ। রমেশচন্দ্রের জীবনী ও সাহিত্য-সাধনার কথা আলোচিত। [২]

॥ **বঙ্কিম রচনাবলী** ॥ প্রথম খণ্ড : সমগ্র উপন্যাস (মোট ১৪খানি) একত্রে সম্মিলিত। বঙ্কিমচন্দ্রের জীবনী ও উপন্যাসগুলির আলোচনা সংযোজিত। [১০] দ্বিতীয় খণ্ড : উপন্যাস ব্যতীত বঙ্কিমচন্দ্রের সমগ্র রচনা। সাহিত্য্যালোচনা সম্মিলিত। [১৫]

॥ **রাগায়ণ কুন্তিবাস বিরচিত** ॥ ভক্তর সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়ের ভূমিকা সম্বলিত ও সাহিত্যরত্ন সম্পাদিত বাঙলার এই অতিপ্রিয় গ্রন্থখানি প্রকাশন-সৌচ্যে একটি যুগপ্রবর্তক। শ্রীহর্ষ রায়ের বহু অনবদ্য রঙীন ছবিতে সুসজ্জিত। [২]

॥ **জীবনের বরাপাতা** ॥ রবীন্দ্রনাথের ভাগিনেয়ী সরলাদেবী চৌধুরানী এই আত্মজীবনীতে এঁকেছেন নবজাগরণ-যুগের একটি সমৃদ্ধ যুগালেখ্য। [৪]

॥ **মহানগরীর উপাখ্যান** ॥ ত্রীকরণাকণা গুপ্তা রচিত বাঙলার প্রথম গণ-অভ্যুত্থান কৈবর্ত-বিদ্রোহের ভূমিকায় একটি প্রেমস্নিগ্ধ উপন্যাস। [২০]

॥ **রবীন্দ্র দর্শন** ॥ রবীন্দ্র-জীবনবেদ সম্পর্কে শ্রীহরিপ্রিয় বন্দ্যোপাধ্যায়ের গারগর্ত প্রাঞ্জল আলোচনা। [২]

সাহিত্য সংসদ

৩২এ আচার্য প্রফুল্লচন্দ্র রোড। কলিকাতা ২



করতে হলে আপনার পিতল ও তামার
জিনিস পত্র
রোজ **ব্রাসো** দিয়ে পালিশ করুন

এ্যাটর্নাক্স (ইউ) লিমিটেড, (ইংলণ্ড সংগঠিত)

PSAE 23

প্রাচীন ও আধুনিক
মতে অনুমোদিত



**লিলি
বালি**

খাদ্য প্রাণ যুক্ত
খাদ্য, পথ্য ও পানীয়

লিলি বালি মিলস্ প্রাইভেট লি:
কলিকতা-৮

এ. পির বই

প্রকাশিত হ'ল

এ. পির বই

দীপক চৌধুরীর
মনের মধ্যে মন
দাম : ৫'০০
বিভূতিভূষণ মুখোপাধ্যায়ের

হৈমন্তী
দাম : ২'৭৫
অবধূতের

মিড় গমক মূর্ছনা
দাম : ৪'০০

প্রতিভা বসুর
মেঘলা ছপুর
দাম : ২'২৫

গজেন্দ্রকুমার মিত্রের
দেহ দেউল
দাম : ৩'০০

নীহাররঞ্জন গুপ্তের
ছায়াসঙ্গিনী
দাম : ৪'৫০

সুমনাথ ঘোষের
মধুকরী
দাম : ৩'৫০

শচীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের
সীমাস্বর্গ
দাম : ২'৭৫

প্রফুল্ল রায়ের
অন্তরঙ্গ
দাম : ৩'০০

রামপদ মুখোপাধ্যায়ের
একটি স্বাক্ষর
দাম : ৩'০০

বাংলা সাহিত্যে বিষয়
এক দুঃসাহসিক
সুবহু উপন্যাস

জু
না
পু
র
গী
ল

গুণময় বান্সা প্রণীত এই
সুবহু ব্যয়বহুল উপন্যাসটি
নিঃসন্দেহে বাংলা সাহিত্যে
নতুন এক অধ্যায়ের সূচনা
হ'ল। দাম : ১০'০০ টাকা।
আরও অনেক নতুন বই
প্রকাশিত হচ্ছে
চিঠি দিলে নতুন তালিকা
পাঠান হবে।

ডঃ আদিত্য ওহদেদার প্রণীত
রবীন্দ্রসাহিত্যের
কয়েক দিক ৪'৫০

॥ ছোটদের ॥

প্রেমেন্দ্র মিত্রের
নিশুতিপুর
দাম : ১'৬০

বুদ্ধদেব বসুর
জ্ঞান থেকে অজ্ঞান
দাম : ১'৬০

অচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্তের
ঝড়ের যাত্রী
দাম : ১'৬০

প্রবোধকুমার সান্যালের
রঙিন রূপকথা
দাম : ১'৬০

শৈলজানন্দ মুখোপাধ্যায়ের
আমার মা
দাম : ১'৬০

শিবরাম চক্রবর্তীর
ফাঁকির জন্যে ফিকির খোঁজা
দাম : ১'৬০

বিমল ঘোষ (মোমাছির)
ঝড়ের পালক
দাম : ৩'০০

আশাপূর্ণা দেবীর
রাজা নয় রানী নয়
দাম : ১'৪০

অমলেন্দু ভট্টাচার্যের
ডাইনীর মায়া
দাম : ১'৫০

নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ চট্টোপাধ্যায়ের
আবিষ্কারের কথা
দাম : ১'৫০



এসোসিয়েটেড পাবলিশার্স

কলেজ স্ট্রীট মার্কেট ॥ কলকাতা ১২



সহজ চিত্রশিক্ষা

সহজ চিত্রশিক্ষা

“সুদীর্ঘ শিল্পী-জীবনের অভিজ্ঞতা নিঙড়ে অবনীন্দ্রনাথ ‘সহজ চিত্রশিক্ষা’ গ্রন্থটি রচনা করেছেন। কলম তুলির টানটোনের রহস্য, আকৃতির ছাদ ও বাদ, আঁকা-জোঁকার তাল-মান, ছবি আঁকার এই হল আদি প্রকরণ। ভাবে ভঙ্গীতে, রঙে চঙে, আলো-আঁধারের লীলাস্পর্শে ক্রমে ছবিতে হয় প্রাণ-প্রতিষ্ঠা। শিল্পী-জাহ্নবীর ছয়টি মাত্র প্রকরণে শিল্পের ছয়টি মূল অঙ্গের গোপন গ্রন্থি মোচন করেছেন বালক-বালিকাদের উপযোগী সহজ ভাষায় ও সরল উপমায়। অথচ ছবি আঁকার এতদিন ছড়ি হাতে শেখাতে হয়েছে তাঁরাও কিছু কম শিক্ষা লাভ করবেন না এই ছোট্ট বইটি থেকে।”

—দেশ

মূল্য কাগজের মলাট ১'০০, বোর্ড বাঁধাই ২'০০ টাকা।

বিশ্বভারতী

দক্ষিণী

‘দক্ষিণী-ভবন’

১ দেশপ্রিয় পার্ক ওয়েস্ট। কলিকাতা ২৬

ফোন : ৪৬-১১২৩

দক্ষিণীতে কেবলমাত্র রবীন্দ্রসঙ্গীত ও শাস্ত্রীয় নৃত্যকলা শিক্ষাদান করা হয়। চার বছরের নির্ধারিত শিক্ষাক্রম। শিক্ষা-পরিদদ : শুভ গুহঠাকুরতা, সুনীলকুমার রায়, বীরেশ্বর বসু, সুনীল চট্টোপাধ্যায়, অমল নাগ, প্রফুল্ল মুখোপাধ্যায়, হেনা সেন, লীলা দত্তগুপ্ত, দেবী চাকলাদার এবং আদিত্য সেনা রাজকুমার। শিক্ষাগ্রহণ ও ভর্তির সময় : মঙ্গল, বৃহস্পতি ও শনিবার বিকাল ৪-৮। এবং রবিবার সকাল ৮-১২ ও বিকাল ৪-৬।

শুভ গুহঠাকুরতার লেখা

রবীন্দ্রসঙ্গীতের ধারা

দ্বিতীয় পরিবর্ধিত সংস্করণ প্রকাশিত হয়েছে।

প্রকাশক : দক্ষিণী

পরিবেশক : এম. সি. সরকার অ্যান্ড সন্স প্রাইভেট লি.

শ্রী ১৮৮১-৮২ শক

আলোর ফুলকি

“অবাক হয়ে গেছি ‘আলোর ফুলকি’ পড়ে। ভাবতে পারিনি, এরকম বই বাংলা ভাষায় সম্ভব।... ছোটোদের বই সাহিত্য পদবাচ্য হওয়ামাত্র আর তা ছোটোদের বই শুধু থাকে না, এটা পুরোনো কথা; কিন্তু ‘আলোর ফুলকি’ সম্বন্ধে বিশেষভাবে এই কথাটাই বলবার যে এটি বাংলা গল্পসাহিত্যের একটি অনন্য উদাহরণ। এত ভালো গল্প, আর এত ভালো গল্প অবনোক্তনাথ নিজের আর কখনো লেগেননি।”

—কবিতা

মূল্য বোর্ড বান্ধাই ২'৫০ টাকা

বিশ্বভারতী



ডবল ডিমাই অল পাইকার আটিক
কাগজে ছাপা ৫০৯ পৃষ্ঠার বই।
নাট্যাচার্যের পূর্ণ পৃষ্ঠা ৪৭৮ আটমেন্ট
ও অঙ্ক ১২খানি ছবি।

প্রচ্ছদশিল্পী হরীর সেন

॥ নমঃ নটনাথায় ॥

‘জিজ্ঞাসা’র সঙ্গীত নিবেদন

মহাশয়মোহন বসু ও ডক্টর শ্রীশ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়ের ভূমিকা-সম্বলিত
যুগপ্রবর্তক নট ও নাট্যাচার্য শিশিরকুমার ভাদুড়ীর জীবনালেখ্য

॥ মণি বাগচির ॥

শিশিরকুমার

ও আংলা থিয়েটার

॥ দাম দশ টাকা ॥

জিজ্ঞাসা

১৩৩এ, রাসবিহারী আশুভিনিউ, কলিকাতা ২৯
৩০ কলেজ রো, কলিকাতা ৯

শ্রীজ্ঞানীন্দ্র নাথ দাস

জোড়াসাঁকোর ধারে

সম্প্রতি পুনর্মুদ্রিত

“এ বইয়ে অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন তাঁর শিল্পাজীবনের ক্রমবিকাশের কথা। অবনীন্দ্রনাথ শুধু রেখা-রঙের শিল্পী নন, ভাষাশিল্পীও। বাংলা গড়ে তাঁর একটি বিশিষ্ট আসনের অল্পপেক্ষীয় দাবি নিয়ে এসেছে—
‘জোড়াসাঁকোর ধারে’।”

—কবিতা

মূল্য ৪'০০ টাকা

ঘরোয়া

“ঠাকুর-পরিবারের, ও তাকে কেন্দ্র করে তদানীন্তন অভিজাত ও মধ্যবিত্ত বাংলা দেশের যে রূপ ‘ঘরোয়া’র ফুটে উঠেছে তা ইতিহাসের পাতায় কিংবা অল্প কোনো বইএ পাওয়া যাবে না, একমাত্র রবীন্দ্রনাথের ‘ছেলেবেলা’য় ছাড়া।”

—চতুরঙ্গ

মূল্য ২'৫০ টাকা

বিশ্বভারতী

বই বাঁধাইবার বিশ্বস্ত ও নির্ভরশীল প্রতিষ্ঠান

- বছবৎসর যাবৎ সূচুর্নরূপে ও সুনামের সহিত
- বিশ্বভারতী, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, আর্থ পাবলিশিং প্রভৃতি প্রকাশকদের পুস্তক নিয়মিত বাঁধাই হইয়া থাকে
- উন্নত ধরনের বাঁধাই-কার্য চুক্তিবদ্ধ হইয়া গ্রহণ করা হয়।

ইণ্ডিয়ান বুক বাইণ্ডিং এজেন্সি

৭২ বৈঠকখানা রোড। কলিকাতা ৯

কবিতা গল্প প্রবন্ধ
যত ভালই রচনা হোক-না কেন
তা সত্যিকার মূল্যবান হয়
ভাল কাগজে ছাপা হলে

আমরা নানা প্রকারের কাগজ
সরবরাহ করি

এন আর বোস
অ্যাণ্ড কোম্পানী

পোস্ট বক্স ১১৪৪৬

কলিকাতা ৬

ফোন ৫৫-৪৪০০

নতুন বই—

সমারসেট মম

দি মুন অ্যাণ্ড সিক্সপেন্স ৫'০০

অনিলকুমার চট্টোপাধ্যায় অনূদিত

স্বধাংসু মোহন বন্দ্যোপাধ্যায়

দুই কবি ৪'৭৫

রবীন্দ্রকাব্যের আলোকে অরবিন্দ-কাব্যের স্বগভীর
তত্ত্বালোচনা।

শচীন সেন

রবীন্দ্র-সাহিত্যের পরিচয় ৭'০০

রবীন্দ্র-মানসের বিশদদর্শী বিশ্লেষণ।

ভৃক্সস্ব বহু

আধুনিক বাংলা কাব্যের গতিপ্রকৃতি ২'৫০

বহু তথ্য ও তত্ত্বপূর্ণ প্রামাণিক গ্রন্থ।

জয়ন্ত বন্দ্যোপাধ্যায়

জাহ্নবী যমুনার উৎস-সঙ্কানে ৩'৫০

দুশ্চর তীর্থযাত্রার হৃদয়গ্রাহী বর্ণনা।

তাপস বন্দ্যোপাধ্যায়

রাজা রামমোহন ১'৭৫

নতুন দৃষ্টিভঙ্গীতে রচিত সরস জীবনী।

বিশু মুখোপাধ্যায় সম্পাদিত

প্রেমের গল্প ৭'৫০

খ্যাতিমান লেখকদের লেখার বিরীট সচিত্র
সংকলন। লেখকদের চিত্রসহ জীবনী।

প্রতাপচন্দ্র চন্দ্র

শৃঙ্খলিতা ৩'৫০

গোয়ার মুক্তি-সংগ্রামের ঐতিহাসিক কাহিনী
অবলম্বনে রোমাণ্টিক উপন্যাস।

অবিনাশচন্দ্র ঘোষাল

মহাভারতের গল্প ৪'৫০

গল্পের মাধ্যমে মূল আখ্যায়িকা।

থেরেসা (এমিল জোলা) ৫'০০

—শীঘ্রই বেরুবে—

বাংলার রূপরস সাধনা ॥ যামিনীকান্ত সেন ॥

রীডার্স কর্নার

৫ শঙ্কর ঘোষ লেন • কলিকাতা ৬

যে শিল্পীর তুলির লিখন ভারতীয় চিত্র-
শিল্পকে নূতন মর্যাদা দান করেছে, তাঁর
উদ্দেশ্যে আমাদের প্রণাম নিবেদন করি।

তাপসী প্রেস

৩০ কনওয়ালিশ স্ট্রীট। কলিকাতা ৬

এখন বাংলাতেও প্রকাশিত হলো !

মহাত্মা গান্ধী

রাষ্ট্রপতি ড. রাজেন্দ্রপ্রসাদের ভূমিকা সম্বলিত

দেশে ও বিদেশে মহাত্মা গান্ধীর

কার্যাবলীর তিন শতাব্দিক আলোচ্য-সংকলন

অবতরণিকা লিখেছেন শ্রীযুত সত্যীশচন্দ্র দাসগুপ্ত

আর্ট পেপারে মুদ্রিত। সাইজ ১৩" × ৯½"

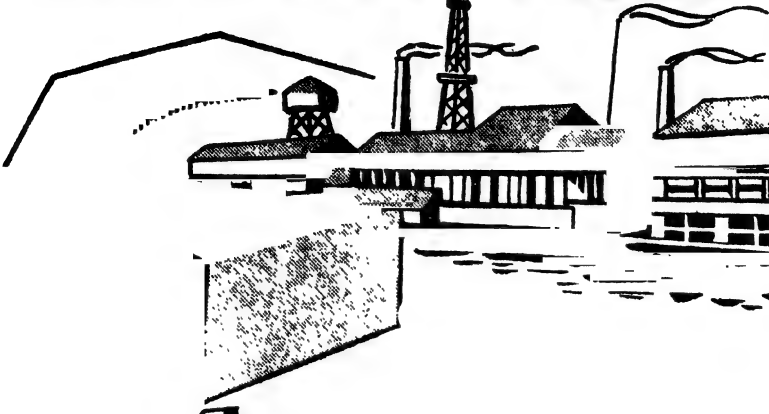
মূল্য দশ টাকা মাত্র। ডাক খরচ ২.২৫ নয়া পয়সা

দি পাবলিকেশন ডিভিসন

১ গারস্টিন প্রেস। কলিকাতা ১

অফিস : দিল্লী • বোম্বাই • মাদ্রাজ

আঃ ও অনেক শিল্পের



মোটর পদ্ধতি গ্রহণ

১৯৫৮ সালের ১লা অক্টোবর থেকে যখন মোটর পদ্ধতির প্রবর্তন শুরু হয় তখন—পাট, লৌহ ও ইস্পাত, বস্ত্র, সিমেন্ট, কাগজ, লবণ, ইঞ্জিনিয়ারিং, কৃষি, অলৌহ ধাতু, কাঁচা রবার ইত্যাদি অনেকগুলি গুরুত্বপূর্ণ শিল্প মোটরিক ওজন ও মাপ গ্রহণ করে।

তারপর থেকে আরও অনেক শিল্পে এই পরিবর্তন শুরু হয়।

১৯৫৯ সালের অক্টোবর মাস থেকে ছোবড়া শিল্পে এই ওজন ব্যবহারের অহমতি দেওয়া হয়।

১৯৫৯ সালের ১লা নভেম্বর থেকে চিনি শিল্পেও মোটরিক ওজনে পরিবর্তন শুরু হয়।

বনস্পতি ও রং তৈরীর শিল্পে ১৯৬০ সালের এপ্রিল মাস থেকে মোটরিক ওজন প্রবর্তিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে, পরিবর্তন জরুরী হবে।

১৯৬০ সালের ১লা এপ্রিল থেকে পেট্রোল ও পেট্রোলজাত সামগ্রী সম্পূর্ণভাবে লীটার ও মোটরিক মাপে বিক্রী করা হবে।



১৯৬০ সালের আগষ্ট মাস থেকে যখন শুষ্ক ও কেন্দ্রীয় আবগারী বিভাগে এই পদ্ধতি গ্রহণ করা হবে তখন সেটা হবে মোটরিক পদ্ধতি গ্রহণের আর একটা প্রধান ব্যবস্থা।

মোটর পদ্ধতি

সরলতা ও অভিন্নতার জন্য

গ্রহণ করুন

যত্ন করে টিকেট লাগান এবং

ডাক চলেচ ল বিলম্বকম্মান



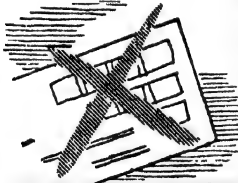
* উপযুক্ত মূল্যের টিকেট লাগান

চিঠিপত্রে যদি উপযুক্ত মূল্যের টিকেট অথবা কোন টিকেট না থাকে তাহলে বাছাই করার সময় সেগুলির হিসেব রাখার জন্য আলাদা করে রাখা হয়, ফলে সেগুলির পৌঁছাতে দেরী হয়।



* চিঠিপত্রের যেদিকে ঠিকানা লেখা হয় সেখানে ডান দিকের উপরের কোণে টিকেট লাগান

এতে বাছাই করতে সময় কম লাগে, তাছাড়া টিকেট কাটার স্বয়ংচালিত যন্ত্রেও তাড়াতাড়ি কাজ হয়।



* প্রয়োজনীয় মূল্যের যথাসম্ভব কম টিকেট ব্যবহার করুন

এর ফলে সম্পূর্ণ ঠিকানা লেখার জন্য যথেষ্ট জায়গা পাওয়া যায় এবং টিকেটও তাড়াতাড়ি কাটা যায়।



* অালগাভাবে টিকেট লাগাবেন না

কারণ টিকেট যদি প'ড়ে যায় তাহলে চিঠিতে টিকেট লাগানো হয়নি বা কম লাগানো হয়েছে বলে ধরে নেওয়া হয়। ফলে চিঠি পৌঁছতেও দেরী হতে পারে।

আপনাদের আরও সেবা করতে

আমাদের সাহায্য করুন

ডাক ও তার বিভাগ

উপযুক্ত মূল্যের অথবা সঠিক
টিকেট না লাগালে সেই জিনিষটি
পৌঁছতেই শুধু দেরী হয়না, সমস্ত
ডাক ব্যবস্থাতেই অন্তরায়ের সৃষ্টি
করে।

যত্ন করে টিকেট লাগান

DA 59/356



তারপর একদিন ...

বাবার হাতের গাঁইতি খানাও ওর কাছে খেলনা। ইন্সপাতের ঐ গাঁইতি খানার সাথে বাবার শক্ত হাত ছোটোর সম্পর্কের কথা ওর জানা নেই। বাবার মতো বাবা সেজে ও খেলা করে। টেলিগ্রাফের ঐ টানা টানা তারগুলো ওর কাছে এক বিয়র, আরও বিয়র তারের ঐ গুণগুণানি। কিন্তু আজ ও যে শিশু...

তারপর একদিন ঐ শিশুই হয়ে উঠবে দেশের এক দারিদ্রপূর্ণ নাগরিক। কর্তব্য আর কৰ্ম হবে ওর জীবনের অঙ্গ; ছেলেবেলার সব খেলাই সেদিন কৰ্মে রূপান্তরিত হবে। জীবনে আসবে ওর বোধন আর চেষ্টা। মহৎ কাজের প্রচেষ্টা থেকেই একদিন শ্রান্তিময়, ক্লান্তিময় পৃথিবীতে আনন্দ আর সুখ উৎসারিত হবে। বৈচিত্র্য আর অভিনবত্ব জীবনকে করে তুলবে সুন্দরতর।

আজ সমৃদ্ধির গোরবে আমাদের পণ্যজীব্য এ দেশের সমগ্র পারিবারিক পরিবেশকে পরিচ্ছন্ন, সুস্থ ও সুখী করে রেখেছে। তবুও আমাদের প্রচেষ্টা এগিয়ে চলেছে আগামীর পথে—সুন্দরতর জীবন মানের প্রয়োজনে মানুষের চেষ্টার সাথে সাথে চাহিদাও বেড়ে যাবে। সে দিনের সে বিরাট চাহিদা মেটাতে আমরাও সদাই প্রস্তুত রয়েছি আমাদের নতুন মত, নতুন পথ আর নতুন পণ্য নিয়ে।

আজও আগামীর উত্তেজিত দেশের সেবায় হিন্দুস্থান লিভার

PR.3-X52 BG



॥ শ্রীঅরবিন্দ ॥

শ্রীঅরবিন্দের পত্র

[“অরবিন্দের পত্র” ও “পণ্ডিচারীর পত্র” একত্রে] পৃঃ ৪ + ৪৪. এক টাকা।

গীতার ভূমিকা

[১৩১৬ সনের সাপ্তাহিক “ধর্ম” পত্রিকায় প্রকাশিত] পৃঃ ৪ + ৯৫. দু টাকা।

ধর্ম ও জাতীয়তা

[১৩১৬ সনের সাপ্তাহিক “ধর্ম” পত্রিকায় প্রথম প্রকাশিত। কুড়িটি প্রবন্ধের সংকলন] পৃঃ ৪ + ১১৩. পোনে দু টাকা।

পত্রাবলী [আর্ট পেপারে মুদ্রিত ; চিঠির হস্তাক্ষরের প্রতিলিপি সহ] পৃঃ ৪ + ৫৯. আড়াই টাকা।

বিবিধ রচনা

[বেদ, উপনিষদ্ প্রভৃতি বিষয়ে লিখিত দশটি বিশিষ্ট প্রবন্ধের সংকলন] পৃঃ ৮ + ৫৬. এক টাকা।

॥ অনির্বাণ ॥

দিব্য-জীবন-প্রসঙ্গ

শ্রীঅরবিন্দের “দিব্যজীবন” [The Life Divine] পাঠের অবতরণিকা রূপে রচিত। পৃঃ ১০ + ৪০১. সাড়ে সাত টাকা।

॥ শ্রীমা ॥

মায়ের আলাপ

পৃঃ ৬ + ১৬৫. আড়াই টাকা।

মাতৃবাণী—১ম ও ২য় পর্যায়। পৃঃ ৪ + ৬৪. ও ২ + ২৩. পোনে দু টাকা।

শিক্ষা

পৃঃ ৮ + ৫১. দেড় টাকা।

তপস্শাচতুষ্টয় ও যুক্তিচতুষ্টয়

পৃঃ ৬ + ৩৪. এক টাকা।

॥ নলিনাকান্ত গুপ্ত ॥

রবীন্দ্রনাথ—২য় সংস্করণ। পৃঃ ৪ + ১২৮. দু টাকা।

শিল্পকথা

পৃঃ ৬ + ১৭২. আড়াই টাকা।

সাহিত্যিকা—পৃঃ ৮ + ১৫২. তিন টাকা।

কবির্মনীষী

[এসকিলস, শেলী, গ্যোটে, হিমান্থে, রিল্কে, হাফিজ, সেক্সপীয়র ও সুধীন দত্ত সম্পর্কে আলোচনা।] বোর্ড বাঁধাই : সাড়ে তিন টাকা

নব্যবিজ্ঞান ও অধ্যাত্মজ্ঞান

পৃঃ ৮ + ১৪১. দু টাকা।

দেবজন্ম

[শ্রীঅরবিন্দের যোগ বিষয়ে বিশিষ্ট প্রবন্ধ সমূহের সুষ্ঠু সংকলন।] ২য় সংস্করণ। পৃঃ ৪ + ১৩৩. পোনে তিন টাকা।

= শ্রীঅরবিন্দ পাঠমন্দির =

১৫ বঙ্কিম চ্যাটার্জি স্ট্রীট। কলিকাতা-১২। ফোন : ৩৪-২৩৭৬.

যাঁহার
প্রতিভার পরশে
ভারতীয় চিত্রশিল্পের
পুনরুজ্জীবন সম্ভব হইয়াছে,
সেই যুগঅষ্টা শিল্পী আচার্য
অবনীন্দ্রনাথের উদ্দেশ্যে শ্রদ্ধাঞ্জলি
নিবেদন করি

হাওড়া মোটর কোম্পানী
প্রাইভেট লিমিটেড

পি-৬ মিশন রো এক্সটেনসন। কলিকাতা ১

১৮৮১



চন্দ্রময় হুয়ে টুটুক
আপনার জীবন

জীবনের প্রতিটি অণু পরমাণু
মটরাজের স্রোতস্রুৎতে আবর্তিত। তাঁরই
ছন্দে লীলার আকাশে রঙ লাগে, পৃথিবীতে জাগে
শ্রামলিমার জোয়ার, মানুষের মনে ওঠে স্রবের অংকান।
যুগে যুগে স্রবের মায়াজালে মানুষের জীবনে সামান্য
মুহূর্তী হয়ে উঠেছে অসামান্য, স্বপ্নে গেছে চিরদিনের
জন্ম ---

পুনর্জীবিত বাস্তবের একমাত্র পরিবেশক-

ভোয়ার্কিন এণ্ড সন্ প্রাইভেট লিঃ ল্ডস এসপ্লানেড ইট কলিকাতা-৩

পত্র মিথিছে
সচিত্র মূল্য
তালিকা পাঠ্যে
হয়।

টেলিফোন : ২০-২০২৮



ইণ্ডিয়ান আয়রন অ্যান্ড স্টীল কোম্পানি লিমিটেড-এর বার্নপুর কারখানার প্রসারিত দৃশ্য

এই ইস্পাত-নগরীর চোখে ঘুম নেই। দিন রাত্রির প্রতিটি মুহূর্ত এর বিরাট কারখানা কর্ম-চাঞ্চল্যে মুখরিত, দেশের বিভিন্ন শিল্পের প্রয়োজনীয় লোহা ও ইস্পাতের চাহিদা মেটাতে মানুষ ও যন্ত্রের কর্মসাধনা এখানে অব্যাহত। আধুনিকতম উৎপাদন-কৌশল ও মানের নিয়ন্ত্রণ নীতি কঠোর ভাবে অনুসরণ করে এই কোম্পানি রেল, স্ট্রাকচারাল, রুম, শিট, বিলেট, স্ল্যাব, পিগ-আয়রন, স্পান আয়রন পাইপ, ভার্টিক্যালি কাস্ট আয়রন পাইপ এবং আয়রন স্টীল ও নন-ফেরাস কাস্টিং প্রভৃতি নানা রকমের জিনিস ব্যাপকভাবে উৎপাদন করে চলেছে।

শিক্ষাবর্ষের পরিবর্তন



গীতবিতান শিক্ষায়তন
ও সংগীতভারতী সম্পর্কে
বিজ্ঞপ্তি

এতদিন আমাদের শিক্ষাবর্ষ জামুয়ারি মাস থেকে শুরু হত এবং বার্ষিক পরীক্ষা ডিসেম্বর-জামুয়ারি মাসে নেওয়া হত। কিন্তু এই ব্যবস্থা ছাত্রছাত্রীদের পক্ষে অসুবিধাজনক হয়ে পড়েছে। কারণ, তাঁদের বেশির ভাগই স্কুল-কলেজে পড়েন। ডিসেম্বর-জামুয়ারি মাসে এখানকার পরীক্ষার পালা শেষ করে স্কুল-কলেজের বার্ষিক পরীক্ষা, স্কুল ফাইনাল, আই. এ., বি. এ প্রভৃতি পরীক্ষা ও সেই সংক্রান্ত টেস্ট পরীক্ষার জন্য তৈরি হওয়ার মত যথেষ্ট সময় তাঁদের হাতে থাকে না।

ছাত্রছাত্রীগণের এই অসুবিধা ও অভিযোগ দূর করার উদ্দেশ্যে 'গীতবিতান শিক্ষায়তন' ও 'সংগীতভারতী' আমাদের উভয় প্রতিষ্ঠানেই শিক্ষাবর্ষের পরিবর্তন করা হয়েছে।

১লা নভেম্বর থেকে শিক্ষাবর্ষের শুরু

পরিবর্তিত ব্যবস্থা অনুযায়ী পূজাবকাশের পর থেকেই নূতন শিক্ষাবর্ষের ক্লাস আরম্ভ হয়। বার্ষিক পরীক্ষা নেওয়া হয় আগস্ট-সেপ্টেম্বর মাসে।

স্ব ত বর্তা ন

২৫বি শ্যামাপ্রসাদ মুখার্জি রোড। কলিকাতা ২৫

ফোন ৥ ৪৮-৩২০০

শাখা : ১৭/১এ রাজা রাজকৃষ্ণ স্ট্রীট। কলিকাতা ৬। ফোন ৫৫-৪৪৩৩

৪১ডি একডালিয়া রোড। কলিকাতা ১৯

ঘোষণা !

ঘোষণা !!

৬৫ বৎসরের অভিজ্ঞ, বিশ্বস্ত প্রতিষ্ঠান কিং এণ্ড কোম্পানির আর-একটি মূল্যবান অবদান

“আনিকা হেয়ার অয়েল”

[উৎকৃষ্ট ভেষজ কেশতৈল]

চুল ওঠা, অকালপক্বতা, অকালে টাক পড়া, ও যে-কোনো শিরঃপীড়ার হাত থেকে নিজেকে রক্ষা করতে হলে এবং নিয়মিত ব্যবহারে সুন্দর কেশত্রী পেতে হলে আজই সংগ্রহ করুন। সুগন্ধযুক্ত ৪ আউন্স শিশিতে এখন পাওয়া যাইতেছে। মূল্য ৩ টাকা।

- শহরের মুখ্য হোমিওপ্যাথগণের সহিত পরামর্শের একমাত্র যোগাযোগ-কেন্দ্র।
- বৈজ্ঞানিক সম্মত উপায়ে সকল ‘প্রেসক্রিপশনে’র ঔষধ সরবরাহ করা হয়।
- হোমিও-চিকিৎসা সম্বন্ধীয় যাবতীয় পুস্তক সরবরাহ করা হয়।
- ডাকযোগেও চিকিৎসার সুবন্দোবস্ত আছে।

কিং এণ্ড কোং

৯০/৭এ মহাত্মা গান্ধী রোড (হ্যারিসন রোড)। কলিকাতা ৭

ফোন ৩৪-২০০১

শাখা

১৫৪ রসা রোড। কলিকাতা ২৬

ফোন ৪৮-১৩৬৬

শাখা

১২ রয়েড ষ্ট্রীট। কলিকাতা ১৬

ফোন ৪৪-৫৮৬৩



বিশ্বভারতী পত্রিকা বর্ষ ১৬ সংখ্যা ২-৩ কার্তিক-চৈত্র ১৮৮১-৮২ শক

সম্পাদক শ্রীপুলিনবিহারী সেন

বিষয়সূচী

চিঠিপত্র	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	৮৯
বাণীশিল্পী অবনীন্দ্রনাথ	শ্রীঅশোকবিজয় রাহা	১০৩
কথক অবনীন্দ্রনাথ	শ্রীঅমলেন্দু বসু	১২০
ভাষাশিল্পী অবনীন্দ্রনাথ	শ্রীঅজিত দত্ত	১৩৮
যে দেখতে জানে	শ্রীলীলা মজুমদার	১৫২
‘আলোর ফুলকি’ ও অবনীন্দ্রনাথের গদ্য	শ্রীঅলোকরঞ্জন দাশগুপ্ত	১৬১
ভারতশিল্পে নবযুগের ভূমিকায় অবনীন্দ্রনাথ	শ্রীনন্দলাল বসু	১৬৮
সংকলন		
রবীন্দ্রনাথ ও আর্ট	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৭১
অবনীন্দ্রনাথ	শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়	১৭৩
গ্রন্থপরিচয়	শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়	১৮২
	শ্রীসুনীলচন্দ্র সরকার	১৮৬
	শ্রীসুদর্শন চক্রবর্তী	১৯১
অবনীন্দ্রনাথ-রচিত বাংলা গ্রন্থের সূচী	শ্রীপুলিনবিহারী সেন ও শ্রীপার্থ বসু	১৯৫
সাময়িক পত্রে প্রকাশিত অবনীন্দ্রনাথের রচনাপঞ্জী	শ্রীমোহনলাল গঙ্গোপাধ্যায়	২০৬

চিত্রসূচী

স্বৈতময়ুর	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	৮৯
‘অবন’	জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর	১০৩
আত্মপ্রতিকৃতি	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৪৪
অবনীন্দ্রনাথ	শ্রীমুকুলচন্দ্র দে	১৬৮
কৃষ্ণলীলা	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৭২
আবদুল খালিক	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৮৩
জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়ি	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৯২
‘শ্রামলী’	অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৯৪

মূল্য তিন টাকা

[illegible]



চিঠিপত্র

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

শ্রীমদলাল বহুকে লিখিত

১

26th June [1924]

Jorasanko

প্রিয় নন্দলাল

চীনের যে পোষ্টকার্ডগুলো পাঠিয়েছিলে সেগুলো দেখে ভারি খুসি হলাম এতদিন তোমরা জাপান দেখে ফিরছ— এই চিঠি তোমাদের ফেরার পথে গিয়ে আমার মনের সঙ্গে অপেক্ষা করে রইলো তোমাদের ঘরে আসার পথ চেয়ে ।

এবারে এখানে ভীষণ গরম পড়েছে— কলকাতায় এমন গরম কেউ দেখেনি গ্রীষ্মে কিন্তু আমার ছবি প্রদর্শনে চলেছে— কিন্তু শরীর ভারি অবসন্ন বোধ হয় । বোলপুরে বৌমা এবং তোমার ছেলে মেয়ে ও ছাত্রেরা সকলে বেশ আছে খবর পাই ।

আমি এখন বিষ্ণু^১ জন্তে কতকগুলো পশুপক্ষী আঁকছি । আমাদের শিল্পশাস্ত্রকারেরা দেবমূর্তিই ধ্যান করতেন বলেছেন কিন্তু তাতে করে বানর আঁকার বেলায় টিয়াপাখি ছাগল ইত্যাদি লিখতেও ভারি মুশ্কিল বাধে এটা আমি দেখতে পাচ্ছি ।

মাটি ছেড়ে আকাশের দিকে শুধু হাত বাড়ালে artist কোন ফল পাবে না, আকাশকুহুম দুচারটে পেয়ে কি হবে তার ঠিক নেই । চীন মাটির বাসনে সিদ্ধহস্ত হল তবেই না এতটা দূর থেকে তার নাম শুনে লোক ছুটলো China দেখতে । আর্টিষ্ট মাটিছাড়া হলেই বিপদে পড়ে এটা ভারি সত্যি অতএব চীনের শিল্পশাস্ত্র জল মাটি হাওয়া এই তিনের সম্বন্ধে যে উপদেশ দেয় তার মধ্যে মাটিকেই প্রথম স্থান দেওয়ার কথা আছে, মৃদঙ্গের ধ্বনি শ্রেষ্ঠ এই কথা চীনে ভাষার সঙ্গীতশাস্ত্রেও দেখেছি ।

প্রথম মাটি হতে হবে তার পর জলে গলতে হবে তার পর কল্লনার ডানায় ভর ও ওড়া । আমাদের বোলপুরের ও এখানের^২ ছাত্রগুলো একেবারেই উড়তে চায় জল কাদা ছেড়ে, পড়েও বুপ্‌বাপ্‌ । এত ঠেকে শেখার চেয়ে দেখে শিখলেই আপদ চুকে যায় । আমি দেখ না মাটি কামড়ে যেখানকার সেখানে গই হয়ে বসে আছি আর তোমরা— বিশেষ ক্ষিতিমোহনবাবু^৩ আমাদের কি ছুঃখই পাচ্ছেন ভুঁইছাড়া হয়ে । জলপথে কালিদাসবাবু^৪ কথা স্বতন্ত্র আর ক্ষিতিমোহনবাবুর কথা কিম্বা অবনীবাবুর কথা স্বতন্ত্র । এই

১ পৌত্র শ্রীঅমিতেন্দ্রনাথ ঠাকুর

২ ইণ্ডিয়ান সোসাইটি অব ওরিয়েন্টাল আর্ট বা 'সোসাইটি'র ছাত্রেরা ?

৩ ক্ষিতিমোহন সেন । চীনভ্রমণে তিনি, শ্রীমদলাল বহু ও শ্রীকালিদাস নাগ রবীন্দ্রনাথের সহযাত্রী ছিলেন ।

৪ শ্রীকালিদাস নাগ

শেষের দুজনের নাম পর্য্যন্ত মাটি না হয়ে যায় না যদি না এরা ঘ'রো রকমে বসবাস করতে গৃহস্থাত্মনে না থাকে। বেদের মহীপুত্রটা পড়ে দেখো—মাটি আর মাটির জন্তেই সেখানে সব ছন্দ সব ভাষা ভাব! একেবারে পাক্কা আর্টিষ্টের কথা।

রথী* প্রতিমা* এখানে কলকাতাতেই রয়েছে—প্রতিমা প্রায় আমার কাছে এসে এসে ছবি শিখছে।

রবিকাকাকে আমার প্রণাম জানিও—গান বাজনার সাড়াশব্দ কোথাও পাইনে। বর্ষামঙ্গলটাও বাদ পড়ে গেল। বিশ্বভারতী কেবল যদি মন্ত একটা আফিস আর লাইব্রেরী হয়ে পড়ে তো সব যে মাটি হবে তার আর কথা কি।

তোমারি
শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

২

শুক্লাব
জোড়াসাঁকো

প্রিয় নন্দলাল।

কবির জন্মদিনে তোমরা যোগ দিয়ে উৎসব করছো স্বতরাং নিশ্চয়ই তোমরা রূপদক্ষ এবং রসিকও বটে আমি এ সম্বন্ধে কোনো তর্ক তুলছি নে শুধু আমি কেন যেতে পারলাম না তাই বলি—আজ সকাল থেকে আলোর একটি সাদা পাখি এবং অন্ধকারের একটি কালো পাখি দুজনে দুটা পালক আমার সামনে ফেলে দিয়ে বললে এর মধ্যে কোনটি সাদা কোনটি কালো বিচার করে বল—ভাবতে ভাবতে রেলের সময় উৎরে গেল প্রলয়ের মীমাংসা হল না তাই তোমাদের শরণাপন্ন হচ্ছি—আমার নাম ডোবে যদি তোমরা কেউ এর সত্ত্বের একটি সাদা পালক আর একটি কালো পালকের সঠিক হিসেব না লিখে পাঠাও। দিন রাত দুজনে আমাকে মহা সমস্তায় ফেলে তোমাদের ওখানে উৎসব করতে গেছে—আমি এখানে বসে মনের আসনে সাদা কালোর আলপনা টানুচি আর কল্পনায় দেখছি কবির সঙ্গে তোমরা সেই আসনে বসে উৎসব করছো।

রবিকাকাকে আমার প্রণাম দিও, বন্ধুজনকে সম্ভাষণ জানিও, তোমরা এবং ছোটরা আমার বাকি যে শুভকামনা নিয়ে। মন গেল উড়ে সেখানে, মাথা বসে বসে ভাবছে সাদা কালো পালকের তত্ত্বকথা। আর থেকে থেকে পাখার বাতাস খাচ্ছে।

তোমারি
শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

* শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

* শ্রীমতী প্রতিমা ঠাকুর

রবিবার
জোড়াসাঁকো

প্রিয় নন্দলাল !

তোমার আর রমেনের^১ কাছ থেকে প্রত্নটির পরিপাটি উত্তর পেয়ে আনন্দিত হলেম। গিরিমাটির রংটি রং এবং রূপ দুয়ের মাঝে বৈরাগীর মতো। নির্লিপ্তভাবে বসে থাকে রূপের পরশ রংএর আভা তার উপর দিয়ে আসা যাওয়া করে কিন্তু কাবু হয় না বৈরাগী, সাদা কাগজ সাধাসিধে মানুষটি তাকে রং রূপ দুজনেই সহজেই কাবু করে, রংএর সঙ্গে রূপের সঙ্গে সে লিপ্ত হয়ে যেতেই চায়—“রংএর ধারায় (রূপ) হৃদয় হারায়” এই দেখতে পাই বিশ্বচিত্রে— কিন্তু মানুষের চিত্র, সেখানে রূপকে সজাগ করে দিতে রইলো বৈরাগী ও রং রূপকে রংএর সমুদ্র রংএর আবর্ত থেকে বাঁচিয়ে নিয়ে চলে বৈরাগী নয়ও বটে প্রায় সাদা কাগজ বটে আবার রং বয়েই চলে ওকে। তার পরে আর এক কথা গিরিমাটির রং হল জাংসাঁপের মতো, ওর একটা আভিজাত্য আছে, অল্প রং তার। আভা রং নয়, তারা হঠাৎ নবাবের মতো বহুরূপী ও ক্ষণিক তাদের প্রকাশ, নটনটীর মতো তারা সাজসজ্জা করে যখন আসে তখন বৈরাগী পালাই পালাই করেন বটে মনে হয় কিন্তু খাঁটি আগলে নিজেকে সমান বরাবর বসেই থাকে ঠিক জায়গায় রংএর খেলায় রূপের লীলায় তিনি বাধা দেন না এইটাই প্রমাণ করেন যেন তিনি কেউ নয় রূপ রং তারাই সব, রংএর বাস্তব থেকে তিনি ডেকে বলেন আমি ভূগাদপি কমজোর আমার চেয়ে রংরাই সব কার্যকরী, ওদের নিয়ে খেলাঘর বাঁধ, ওরা কেউ শক্তিমানে কেউ রূপবান, আমার রূপও নেই শক্তিও নেই কিন্তু মাটির মতো আমি স্থির, রূপের রংএর স্মৃতিচিহ্নরূপ আমাকে জেনো, আমার মধ্যে রং রূপ আছে এবং নেই।

এই প্রশ্নের সহুত্তর দিয়েছ তাই তোমাদের সকলকে আর্ট সম্বন্ধে আমার একটা বচন উপহার পাঠাই—

পুতুলী গড়তে চারদিক দেখি
পটটি লিখতে একদিক লেগি

তোমারি
শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

পুং— চিত্র একমুখি— গড়ন চারমুখি। এখন ছবিতো perspective ইত্যাদি দিয়ে চার মুখ দেখানো হচ্ছে, আসলে কিন্তু সেগুলো ছবি হচ্ছে না, গড়ন হচ্ছে খাটি পট লিখবে তো এক মুখ লিখবে। পারস্য দেশের গালিচা একমুখি পটের নমুনা— বিলাতি গালিচা চতুর্মুখ গড়নের নমুনা।

প্রিয় নন্দলাল !

আজ গোটা কতক কথা মনে এল শিল্পের 'ক' 'খ' জানতে হলে এর চেয়ে সহজ উপায় আর নেই :—

(ক) যে ছবিকে লোকে পাথরে কাটলে কাঠে কুন্দলে হুঁচ দিয়ে তুলে কিম্বা আঁচড়ে বার করে আনলে তারা এক জিনিষ আর—

(খ) যে ছবি ফুটলো পটে সে আর এক জিনিষ।

কারণ (ক) সে মানুষের শক্তির পরিচয় ছাড়িয়ে উঠতে সম্পূর্ণভাবে পারলে না। মানুষ-ছোয়া হয়ে রইলো অনেকখানিই, যে তাদের ফোটাতে তার বাহাদুরি কতকটা মনে পড়াতে থাকলো— যে ভাবে কাগজের ফুল সেই ভাবের কাজ এরা।

(খ) কিন্তু অগুভাবে কাজ করতে থাকলো, কেননা সে সত্যি ফুটলো পটে, কেউ যে তাকে ফুটিয়েছে যত্নে চেষ্টায় এটা লোপ পেয়ে গেল কাজ থেকে।

একমাত্র চিত্রে স্বকুমার সমস্ত পরশ দিয়ে এইভাবে রস ফোটানো চললো— অগ্নি কিছুতে নয়।

কাষটি ফুটলো চমৎকার, কাষ যে ফোটাতে সে বাতাসে মিলিয়ে গেল পরিষ্কার— এ হল চিত্রবিদ্যার চরম সার্থকতা— সবাই এটা পারে না।

নদীজলে মাছ থাকে কিন্তু আস-গন্ধ পায় না জল। বুকের জলে মাছ থাকে জল পর্যন্ত মাছের গন্ধে দূষিত হয় !

(ক) তেমনি একরকম ফুলও আছে যা মালি মালি গন্ধ করে, কাষও আছে যা মানুষ মানুষ গন্ধ করে !

(খ) আর একরকম আজ আছে যা ফুটন্ত ফুল— ফুল ফুল গন্ধ করে।

তোমারি

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

শ্রীঅসিতকুমার হালদারকে লিখিত

৫

প্রিয় অসিত,

বোলপুরে যদি ছোটখাট একটি gallery করে তুলতে পার তো মন্দ হয় না।

আমি এখন চিত্রের ষড়ঙ্গ^১ লিখতে ব্যস্ত আছি স্ততরাং আর কোনো বিষয়ে মন দেওয়া অসম্ভব হয়ে পড়েছে। বোলপুরে শিক্ষা দেওয়া সম্বন্ধে সব কথা খুলে তোমায় লিখতে সময় নেই, এইটুকু মনে রেখো যে নিজেকে সেখানে গুরুশাশয়ের জায়গায় বসিয়ে ছেলেদের ভয় খাইয়ে দিও না। মনে রেখো যে পাখী পড়াতে হলে পাখীর সঙ্গে নিজেকে পাখী হতে হয়।

৬

প্রিয় অসিত,

...খবরের কাগজ হইতে সাবধান থাকিও। আমি কখনো খবরের কাগজ পড়ি না, স্ততরাং সেটার certificate-এর মূল্য আমার কাছে নাই। তা ছাড়া অত দেখিবার সময় কোথ। ?

মান মনিকী মুটুকী গির পর

নাহক বোঝ মরোবি।

মুটুকী পটক মিলে পৌতম সে

সাহেব কবীর কহোরী ॥

—র মত যদি নাম ও টাকা খুঁজিয়া বেড়াও তবে তোমার দশা কিরূপ হইবে জ্ঞান ?

গৃহী ত্যজিকে ভয়ে উদাসী

বনখণ্ড তপস্কো যায়।

চোলী থাকি মারিয়া

বেরই চুনি চুনি খায় ॥

গার্গহ্য ছাড়িয়া হইল উদাসীন, তপস্কার জন্ত গেল বনখণ্ডে, দেহকে মারিল ক্লান্ত করিয়া, এত করিয়া শেষে বাছিয়া বাছিয়া থাইতে লাগিল জঙ্গলী কুল !

৭

প্রিয় অসিত,

স্বপ্নপ্রয়াণ লইয়া Society ছাপাইতে তো চাহে নাই? তুমি ভুল বুঝিয়াছ। ছবিগুলি হইলে সেগুলি society হইতে বিলাতে পাঠাইয়া যাহাতে অল্প খরচে ছাপানো হইতে পারে তাহার বন্দোবস্ত করিয়া দেওয়া যাইতে পারিবে এইমাত্র। তুমি বড়জ্যাঠামশায়কে* ভাল করিয়া বুঝাইয়া দিও।

রবিকাকার গল্প সম্বন্ধে তিনি যেরূপ বলেন sketch করিয়া তাঁহাকে দেখাইয়া দেখাইয়া আঁকিও। বীজের ভিতর যেমন গাছ real-এর আড়ালে ideal তেমনি লুকাইয়া থাকে, খুঁজিলেই পাইবে।

তোমার অজস্তার drawing গুলি পাঠাইতে ভুলিও না। সময়ের গুপ্ত July মাসে তাহারগুলি লইয়া আসিবে।

স্বপ্নপ্রয়াণের ছবি বড় শক্ত, কেননা সেটি নিজেই একটি চমৎকার ছবি। কেবল ছবি না দিয়া সেটাকে গোটাকতক decorative border দিয়া ছাপাইলে মন্দ হয় না। কিন্তু তাহাও করিয়া তোলা সময়-সাপেক্ষ, এবারের মত ছবি না দিয়া বইখানি বাহির করা ছাড়া তো উপায় দেখি না। আমার গল্প পূজার মধ্যেই বাহির হইবে।

১ দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের স্বপ্নপ্রয়াণ (ও রবীন্দ্রনাথের গল্পগুচ্ছে) সচিত্র সংস্করণ প্রকাশের প্রস্তাব উপলক্ষে এই পত্র লিখিত। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য যে এক সময় অবনীন্দ্রনাথ স্বয়ং স্বপ্নপ্রয়াণের কোনো কোনো অংশ চিত্রিত করিয়াছিলেন।

২ ইণ্ডিয়ান সোসাইটি অব ওরিয়েন্টাল আর্ট

৩ দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর

প্রিয় অসিত,

তোমার চিঠি বীরেশ্বরের^১ লেখা সব পেয়েছি। সময়ভাবে জবাব দিতে পারি নি।

Tradition-এ আর fashion-এ গোল করেছেন বিক্র^২। বোটা ছাড়া ফল যেমন অসম্ভব, tradition ছাড়া art-ও তেমনি অসম্ভব। মোটাক tradition-মতো গড়া হয়—মধুও তৈরী হয় traditional প্রথায়; নতুন নতুন বাগানের ফলে নতুন নতুন মৌমাছি মধু রচনা করে, এই তো জানি। চাক ছাড়া মধুর মানে কেমিক্যাল মধু যা জার্মানি ও বিলাত থেকে আসে; তার স্বাদ আর আসল মধুর স্বাদ ঢের তফাৎ। Saccharine রোগীর পক্ষে, Glucose তাও মুমূর্ষুর পক্ষে, স্বস্থ মানুষের পক্ষে আক না হয় মধু। তাড়ি খায় মাতালে তাও প্রস্তুতের tradition আছে। গুড় প্রস্তুতের tradition ছেড়ে গুড় কে করে? আমাদের প্রত্যেকের অস্থি মাংস মজ্জা সবই tradition মতো ধরে, তবেই হয়েছি তুমি, আমি, এ, ও, সে; ওটা বাদ দিয়ে spirit নিয়ে ভূতগত ব্যাপার সৃষ্টি হতে পারে। পূব থেকে পশ্চিম প্রান্ত পর্যন্ত পৃথিবীর কোনো দেশই নেই, কোনো art নেই যার tradition নেই, খালি আমাদেরই থাকবে না—এ কেমন কথা? জগৎ জোড়া ফুলবাগিচা, ছেড়ে দাও সেখানে ছাত্রদেব, বেছে নিক নিজের অমৃত নিজেরাই। নয় তো tradition বাদ ছবি, মূর্তি, তাদের করে দেখাও পারো তো—Example is better than precept। বরং অজ্ঞতা জান, কিন্তু Argentine কিছুতেই নয়।

৯

প্রিয় অসিত,

তুমি তো সেখানে art school-এর কর্তা কিন্তু আজ তোমায় একটা নতুন ও চমৎকার জিনিষের খবর দিই, যা লঙ্কো-এ তৈরী হয়ে বিক্রী হচ্ছে অথচ এতদিন তোমরা সে আর্টটার খবর নাওনি একেবারেই :

আমার কয়েক আত্মীয় এবার লঙ্কো থেকে এক টিনের বাস্ক ভর্তি মাটির পুতুল এনেছেন, তার মধ্যে দেখলুম কতগুলি এক ইঞ্চি পরিমাণ মাটির গড়া নানা রকম পাখীর মূর্তি, অতি মজাদার খেলনা। এই যেমন পাখীর তেমনি পশুর set নিশ্চয় আছে, জাপানিদের তৈরী ছোট ছোট চিনেমাটির মানুষ পশু পাখী ইত্যাদি দেখেচ তো? ঠিক সেই art, কেবল পোড়া মাটিতে হাতে রং করে গড়া, এই তফাৎ। খেলনাগুলো একেবারে বাজারের রকমে cheap কিন্তু art শেখার পক্ষে ভারি কাজের। তুমি যদি খেলনার খোজ নিয়ে দুই সেট পাখী এবং দুই সেট চতুষ্পদ ইত্যাদি complete set কিনে আমাকে ভাল করে pack করে V. P.-তে পাঠিয়ে দাও তো তোমায় শত শত আশীর্বাদ করি। তুমি জিনিষগুলো দেখলে খুশী হবে, আর ছেলেমেয়েরা তোমার তো সেগুলিকে একেবারে গালে পুরে দেবে। নীচে একটা পাখীর পুরো মাফটা যথাসম্ভব দিলাম। এই artist-এর নামধামও জানা দরকার। একে তোমরা উৎসাহ দিও।^২

১ শ্রীবীরেশ্বর সেন

২ উত্তরে অসিতকুমার লিখিয়াছিলেন—“আপনার পত্রখানি পোরে বড়ই আনন্দিত হলাম। কেননা আমি ঠিক ঐ জিনিষই (মাটির মুড়কি পাখী) তৈরী করিয়ে Emporium-এর মারফৎ বহুল প্রচার করেচি। এখন আপনার নিকট ঠিক সেই জিনিষেরই প্রশংসা পেয়ে আমি খুবই আনন্দিত ও গৌরবান্বিত বোধ করচি।”

১০

প্রিয় অসিত,

‘কলার বোল’ যা দু একটা হাতের কাছে ছিল তাই পাঠালাম। ইংরাজী ভাষার প্রতিরূপ দিয়ে আমাদের কলা সম্বন্ধে বলাবলি চালাতে যদি হয় তবে আমি বলি ইংরাজীটাই বা রাখলে মন্দ কি? যদি সত্যি একটা অভিধান চাও তো গাঁয়ের মিশ্রি, সহরের কারিগর, এদের কাছ থেকে ঘুরে ঘুরে বোলচালগুলো আদায় করে নেবার চেষ্টা কর। এ না হলে সবাই ‘আকালিক স্থাপনা’ ‘উংকট-দারা-প্রিয়তা’র মত উদ্ভট হয়ে উঠবে—বাংলাও হবে না, ইংরাজীও হবে না, হিন্দীও হবে না। তা ছাড়া বিধির-নিয়মে যেমন আগে বোল পরে আম বা আগে মোচা পরে কলা, art সম্বন্ধে তার উন্টোটা ঘটে যথা :— আগে কলা তারপর কলাভবন, শেষে সেখানে বসে বোলচাল। আমি দেখছি আমবা কলাবাগান প্রস্তুত করে বসতে চাচ্ছি কলাসংগ্রহের পূর্বেই। একেই বলে চলিত কথায় গাছে না উঠতেই এক কাঁদি। চলিত কথার মধ্যে অনেকখানি আমাদের অনাবিকৃত, সেই জগ্রেই বলি বসে থেকো না। চলে ফিরে কথাগুলি সংগ্রহ কর।

শ্রীমণীকভূষণ গুপ্তকে লিখিত

১১

পোস্টমার্ক

কলিকাতা ৩১ মার্চ ১৯২৪

সোমবার

ওগো গুপ্তশিল্পি

জাপানি চিত্র সম্বন্ধে, তোমার প্রবন্ধটি পাঠ করে গোটাকয়েক প্রশ্ন মনে উদয় হয়েছে সেগুলি শিল্পের প্রবেশিকা পরীক্ষার প্রশ্ন হিসেবে লিখে পাঠাচ্ছি— গুরু-শিষ্য সবাই মিলে জনে জনে নিজের নিজের নাম সই করে প্রশ্নের সদুত্তর আমার কাছে পাঠাতে যেন অন্তথা না হয়—

প্রশ্ন

১ গাছের গুঁড়ির উপরে একটা ফড়িং এবং গাছের গুঁড়ি হেলান দিয়া একটা মানুষ এ দুটোকেই চিত্র হিসেবে একই প্রাকৃতিক দৃশ্য বলা ভুল না ঠিক ?

২ প্রাকৃতিক দৃশ্য Landscape, Nature Study ইত্যাদি জীবযুক্ত হলেই কি নিছক Landscape হয় না জীবকে বাদ দিয়ে Landscape আছে— এ বিষয়ে তোমার মতামত ব্যক্ত কর।

৩ “ভারতীয় চিত্রে কোথাও দৃশ্যচিত্রের স্থান নাই” এ কথাটি ভুল না ঠিক লিখিয়া জানাও।

৪ “আমাদের (চিত্রে) মানুষ সামনে, প্রকৃতি পিছনে; আর জাপানীদের প্রকৃতি সামনে মানুষ পিছনে” এই উক্তির সত্যাসত্য প্রমাণ কর লিখিয়া— এবং প্রকৃতি বলতে কি বোঝায় তাও নির্দেশ কর।

৫ “পিউ ব্লক, মহারাজ অস্ত্রেরা বীণা বাজাতে ব্যর্থ হয়েছে—” এই ছত্রটিতে ভুল কোথায় আছে সংশোধন করে লেখ এবং প্রবন্ধকর্তা প্রশ্ন লিখিবার সময় কোথায় কোথায় বানান ভুল করেছেন সেটাও ধরে দাও।

৬ Landscapeর প্রতিশব্দ দৃশ্যচিত্র না আর কিছু হবে— চিত্র মাত্রেরই তো দৃশ্য !

বিশেষ প্রঙ্গ

একটা ছবি চীনের কি জাপানীর কি ভারতবাগীর অথবা মিশরবাসী কি সাহেবের আঁকা এটা যে সহজেই ধরা পড়ে দেখবামাত্র তাহার কারণ অসুসন্ধান কর। প্রাচীনকালেই শিল্পের মধ্যে ভিন্ন জাতি হিসেবে যে রূপের ভিন্নতাও হয়ে গেল এটা মানবমনের কোন গোপনীয় রহস্য ব্যক্ত করছে তা বিচারপূর্বক লিখে জানাও।

৭ আজকালের দিনে জাতীয় শিল্প বলে একটা শিল্প উদ্ভব হতে পারে কিনা এ বিষয়ে তোমার মতামত জানাও—

ইতি

প্রশ্নকর্তা

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

১২

পোস্টমার্ক

শান্তিনিকেতন ৮ এপ্রিল ১৯২৪

সোমবার

[কলিকাতা]

প্রিয় মণীন্দ্র

আমার প্রশ্নের জবাব তুমি সহজে বেশ পরিস্কার করেই দিয়েছ দেখে আনন্দ হল—তোমাকে প্রবেশিকা পরীক্ষায় উত্তীর্ণ বলে ধরা গেল। প্রশ্নের উত্তরে যদি তোমার হারও হতো তাতেও আমি তোমাকে পশ্চাদ্দিতেম এবং কবির ভাষায় যে হার স্বীকারের কথা বলা হয়েছে সেই কথাই স্বরণ করতে বলতাম

তোমার সাথে বারে বারে

হার মেনেছি এই খেলাতে

যে artist হারতে ভয় পায় সে কোন দিন কিছু জিতে নিতে পারে না এটা তোমার সহপাঠীদের জানিয়ে দিও।

প্রশ্ন এবং উত্তরগুলো ছাপাতে চাও তো আমার আপত্তি নেই তবে আমার বানান ভুলগুলো শুধরে ছাপিও।

Landscape-র ঠিক প্রতিশব্দ হল “স্থানচিত্র” আমাদের অলঙ্কার শাস্ত্রে কয় রকম চিত্রের কথা বলা হয়েছে যথা— ১ চিত্র ২ বন্ধচিত্র ৩ আকারচিত্র ৪ গতিচিত্র ৫ স্থানচিত্র ৬ বর্ণচিত্র ৭ স্বরচিত্র

তোমাদের ওখানে যিনি পণ্ডিত আছেন তাঁর কাছে এই কটা রকম চিত্রের হিসেব জেনে নিও নয়তো এখানে যখন আসবে তখন আমি বুঝিয়ে দেবো।

গরমে তোমাকে ভাবিয়েছি বলে মনে করো না, চিন্তামণি যাতে পাও তারি চেষ্টায় আছি জেনো।

সবাইকে আমার আশীর্ব্বাদ দিও

তোমারি

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

শিল্পী শ্রীচারণ রায়কে লিখিত

১৩

প্রিয় চারু

তোমার বয়সের হিসেব নিয়ে যদি তোমাকে ছেড়ে দিই কিম্বা তোমার জাতের খবরটা নিয়ে চূপ করে বসে থাকি তবে তোমাকে জানা একেবারেই হল না, তেমনি এই চীনদেশের ছবি মূর্তি ইত্যাদির বেলায় শুধু এগুলো কত দিনের এবং কোন দেশের ইত্যাদি জেনে আর্টিষ্ট রস পায় না।

এরা কি সংবাদ নিয়ে এল, কোন রসের উদ্রেক করলে এই সব দেশ দেশান্তরের দূত এবং অভ্যাগত এইটের খবর নেওয়া যখন হল তখনই এদের সঙ্গে ঠিক উপযুক্ত ব্যবহার করলে তুমি, না হলে কাপ্তেন বাবু যেমন কুক কোম্পানীর আড়গোড়ায় গিয়ে বোড়ার দাঁত দেখে বয়েসের ও লক্ষণ মিলিয়ে জাতের ঠিক করে আসে সেই ভাবের ব্যবহার করলে এই সব শিল্পদেবতার দূতগণের সঙ্গে, এদের সঙ্গে আসল পরিচয় হলই না তোমার।

তোমারি
শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

তরুণ পত্রিকার সম্পাদককে লিখিত

১৪

ওগো তরুণ সম্পাদক,

এই বুড়োর আলীকর্ষাদ গ্রহণ কর, কিন্তু দূরে থেকে তাকে নমস্কার ক'রো, অল্পখা হলেই বিপদে পড়বে। বুড়োকে তরুণ বলে ভুল করা তোমাদের স্বভাব, কিন্তু বুড়ো সে জানে শিং ভেঙে বাছুরের দলে ঢুকতে পারলে বেশ এক চোট মোড়লী করবার সুবিধা পাবে। তাই সে দূর থেকে কাছে এগোতে চায় তোমাদের নানা ছলাকলায় তুলিয়ে। সাবধান! বুড়োদের লেখা যত কম পারো ছাপিও। একটা গল্প আছে—কচিপাতায় আর একটা ছাগলে একবার ভাব হয়েছিল। কচি ডালে কচি পাতা, ছাগল তার নাগাল পায় না, কিন্তু রোজ তাকে ডেকে বলে—তোমার ফুটন্ত ভাবে আমি মজে আছি। শয়নে, স্বপনে, জাগরণে তোমারি নবদুর্বাদলশ্রাম ছবি মনে পড়ে। ওগো তরুণ এসো বুকের কাছে! কচি পাতা খুঁসি হয়ে ভাবে এ-যে আমার একজন, এর প্রাণে যৌবনের জোয়ার বইছে দিনরাত! ভুল করে পাতা ফলভরে হয়ে পড়ে, এগিয়ে আসে মাঠের দিকে। বুড়ো মালী এসে ফল পেড়ে নেয়। বুড়ো ছাগটা এসে সবুজ পাতা চিবিয়ে নিজের চোয়াল সবুজ রংএ ছুঁপিয়ে চুপি চুপি কচি ছেলের মতো মা মা করতে করতে অল্প ডালের কচি পাতার দিকে অগ্রসর হয়। ইতি—

অর্দ্ধবৃদ্ধ তোমাদের
শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

উত্তর-সম্পাদক শ্রীহরেশ চক্রবর্তীকে লিখিত

১৫

কলিকাতা— ১১ই মাঘ [১৩৩২]

প্রিয়বরেষু

তোমাকে বলেছিলাম যা বলবার ইচ্ছা ছিল তা বাড়ী গিয়ে লিখে পাঠাবো— কিন্তু তখন ভাবিনি সেখানকার আবহাওয়াতে যে-সব কথা ফুটি-ফুটি করলেও তারা এখানে এসে ঝরে যাবে! আবার যদি দিন পাই তো সে-সব কথা যত্নে ফুটিয়ে মালা গেঁথে পাঠাবো। “উত্তরা”র জন্তে। গোমতী নদীকে আমাদের আগেকার লেখকেরা ভাল চক্ষে দেখেন নি, তা তো জান—“ভোজনং যত্র তত্র শয়নং হৃষ্টগন্ধিরে, মরণং গোমতীতীরে” কিন্তু সত্যি বলছি—ঐ গোমতীর ধারেই আমি অনেকদিন পরে একটা নতুন জীবনের স্বাদ পেয়ে এসেছি—আমি বোধ কচ্ছিলাম আমার কাজ ফুরিয়ে গেছে কিন্তু এই নদীপারে আমার নতুন কর্মক্ষেত্র আমি বিস্তৃত দেখে এলাম, কাজেই আমি সেই প্রাচীনা গোমতীর নতুন নাম দিচ্ছি “ঘুমতী নদী”। আমি আমার প্রেমসী “ঘুমতী”কে খুন থেকে উঠে দেখেছি, ঘুমোতে যাবার আগে দেখেছি, সকাল সন্ধ্যা আমি তাকে শুধিয়েছি—সে কাকে খুঁজে খুঁজে ফিরছে! “ঘুমতী” আমাকে তার মনের কথা বলেছে—সে চাচ্ছে তার বাদশা বেগমকে! সাহিমহলের সুন্দরী পরিচারিকা—সে সকাল-সন্ধ্যা অপরূপ গাজে সেজে “মোতিসহলের” ধারটিতে এসে দাঁড়াতো—আমি তখন ঘাটে বসে—আমাকে সে শুধোতো, “এসেছেন তাঁরা!”

আমি বলতাম—“কই না তো?” প্রাতঃসন্ধ্যায় কোনদিন সোনার ওড়না টেনে, সায়াংসন্ধ্যায় কখনো বা নীল বোরখায় আপনাকে আড়াল করে সে চলে যেতো। একদিন তখন সন্ধ্যারাগে বারোদোয়ারীর টুকরো টুকরো পাথরগুলো হোলির দিনে আবিরে যেন রাঙা হয়ে উঠেছে, নদীর ওপার থেকে অকালে দক্ষিণের হাওয়া বইতে শুরু করেছে, সেই সময় আমি আমার ঘুমতী নদীকে বলেছিলাম—“তোমার বৃকে আমার ডাওয়া কি পড়েনি ঘুমতী?”

নদী সে স্থির হয়ে আমার দিকে চেয়ে রইলো—দক্ষিণের বাতাস দূরে কোনখানে ধুলোর ধ্বজা উড়িয়ে চলে গেল তার ঠিক নেই, আকাশের রং মুছে গিয়ে নদীর বৃকে এক টুকরো পাঙাস আলো উড়ে পড়লো, হঠাৎ সেই আলোর উপর দিয়ে আমি আমাকে ভেসে যেতে দেখেছি—

যাত্রীশূন্য একখানি শূন্য তরীর একা মাঝি!

ঘুমতী নদী বেয়ে ঘুরে ঘুরে নৌকো চলেছে, নদীতীরে কোথাও বাজছে—উৎসবের সানাই, কোথাও জলছে মজলিসের বাতি আর কোথাও বা বাদশার কবর স্তম্ভ অন্ধকার জলে কেলেছে আপনার ছায়া। এমন করে ঘুমতীর বৃক বেয়ে আমার ছায়া-মূর্তিকে আমি দেখে এসেছি ভেসে বেড়াতে! ঘুমতীর জল আমার তরীকে ভিজিয়ে দিয়েছে—অত্যন্ত মধুর, অত্যন্ত নীতল স্পর্শে, আমি ঘুমতীকে, তার দুই কূলকে, তার আশে-পাশে যে-কেউ এবং যা-কিছু ছিল সবাইকে আপনার করে পেয়ে এসেছি, ঘুমতী নদীর বাতাস আজও আমার বৃকের বাঁশিতে নতুন পুরোনো দুই হুরে বেজে চলেছে।

তোমারি

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

শ্রীশ্রমধনাথ বিনোকে লিখিত

১৬

বৃন্দাবর

ওগো সম্পাদক,

তোমার 'সাত ভাইয়ের' পালাটা বেড়ে হয়েছে। দু-এক জায়গায় দু-একটা কথা বদল করে পাঠালুম। পালাটাতে গান দিয়ে ভক্তি করে দিতে চেষ্টা করো। আমার মাথায় একটা plot ঘুরছে— দেখো যদি এটা নাটকে ফেলতে পারো— “বড় রাজা— বড় বড় রাজ্য জয় করতে গেলেন, মস্ত হাতি ঘোড়া বড় বড় সেনাপতির সঙ্গে। ছোট রাজা গেলেন ছোট রাজত্ব জয় করে নিতে খেলার হাতি ঘোড়া নিয়ে। দিক-বিজয়ের শেষে দুই রাজার দেখা— তর্ক উঠলো জয় কার বেশি— জয়লক্ষ্মী এসে ছোট রাজাকে মালা দিয়ে গেলেন।”

আমি এখন ছবি নিয়ে পড়েছি— লেখার দফা রফা— তাই তোমাকে plotটা উপহার দিলেম।

তোমারি

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

ভগিনী বিনয়িনী দেবীকে লিখিত

১৭

শনিবার

প্রিয় বিনয়িনী,

আজ তোমার পত্র পাইলাম। আগ্রার শুভ্র স্বপ্ন আর হিমাচলেব তুষারতরঙ্গ দুইই দেখিবার সামগ্রী। এক মাহুষের সৃষ্টি অতীত ভগবানের খেলা— অতি অনির্বচনীয়! ঘরে বসিয়া মনে করিতাম— বরফের পাহাড় বুঝি একখানা প্রকাণ্ড মেঘের মতো সাদা হইবে, কিন্তু এখন বুঝিতেছি কতই না তফাৎ— সে তীক্ষ্ণতা ও ধবলতা মেঘে সম্ভবে না। তোমার পত্র পড়িয়া বুঝিতেছি আগ্রার তুমি সকলি দেখিয়াছ কিন্তু ফতেপুর ও মেকেন্দ্রার কোন কথা লেখ নাই যে? আগ্রায় শাজাহান বাদশার সকলি পাইবে কিন্তু আকবর শাহের যা কিছু ওই দুই জায়গায় দেখিবে।

শেষে ‘যে কোনো কথাই বলে না। তার কি সেখানে ভাল লাগিতেছে না? বেচারি বড়ই একা পড়িয়াছে দেখিতেছি। তোমার ছেলেমেয়েরা বোধ হয় খুব আনন্দে আছে। কিন্তু তাজমহলের সৌন্দর্য বা মর্যাদা একটু অধিক বয়সে না দেখিলে সম্পূর্ণরূপে বুঝিয়া ওঠা কঠিন। যমুনার পরপারে শাজাহানের নিজের জন্ম কালো পাথরে এক সমাধিমন্দির প্রস্তুত করিতে দিলেন তাঁহার ইচ্ছা যমুনার উপর দিয়া এক সেতু নির্মাণ করাইয়া দুই সমাধিমন্দির একত্র যোগ করিয়া দিবেন— সে জায়গাটা দেখিয়াছ কি? মীনাবাজারের যেখানে রাজপুত মহিষী আকবরশাহের বৃকে ছুরি বসাইতে গিয়াছিল সে স্থান দেখিবার উপযুক্ত। নূরজাহানের পিতার সমাধি যাহাকে বলে ইতমাতউদ্দৌলা, কেল্লার ভিতরে বেগম সাহেবের গোর এই সকল ইতিহাস-প্রসিদ্ধ স্থান দেখিতে ভুলিও না। আমি যদি সঙ্গে থাকিতাম তবে এ সকল স্থান নিশ্চয়ই খুজিয়া বাহির

করিতাম। মথুরা বৃন্দাবন আর মথুরা বৃন্দাবন নাই কিন্তু আগ্রা এখনও সেই আগ্রাই আছে। শেষেজ্ঞকে বলিও যদি পুরাতন ছবি সংগ্রহ করিতে পারে তবে যেন চেষ্টা করিতে ক্রটি করে না।

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

১৮

বৃহস্পতিবার

প্রিয় বিনয়িনী,

কাশী থেকে তোমার চিঠি যথাসময়ে পেয়েছি। সারনাথ অতি আশ্চর্য্য জায়গা আমি সেবারে এলাহাবাদ থেকে গিয়ে দেখে এসেছি। জায়গাটা প্রথম দেখেই আমার খুব চেনা চেনা বোধ হয়েছিল, আমার মনে হল যে মন্দিরের কোণে কুয়োটার ধারে আমার দোকান ঘর ছিল সেখানে বসে আমি মাটির পুতুল আর পট বিক্রি করছি সহরের ছেলেমেয়েগুলো আমার দোকানের সামনে রংচং করা পুতুলগুলোর দিকে চেয়ে হাঁ করে দাঁড়িয়ে। নেয়েরা সামনের কুয়ো থেকে জল তুলছে গল্পগুজব করছে মন্দিরের সিঁড়ি বেয়ে লোক উঠছে নামছে। এসব যেন অনেক দিনের স্বপ্নের মতো মনে পড়ে গেল। আরও আশ্চর্য্য যে অতগুলো ঘরবাড়ির মধ্যে আমার ঘরটি আমি দেখেই চিনতে পারলুম ৫ কি ৬ হাত চৌকো একটি ছোটো ঘর দরজার উপরে দুটি হাঁস পাথরের চৌকাটে লেখা আছে। তোমরা বোধহয় সে ঘরখানি দেখনি সেটা নেহাৎ ছোটো সামান্য দোকান ঘর কিনা, আমার মন কিন্তু আজও সেই ঘরখানিতে পড়ে আছে। সারনাথের ষাটঘরে যেসব মাটির ঘোড়া খুরি গেলাস কুঁজো দেখেছো সে সব আমার হাতে গড়া তার কোনো ভুল নেই। তখনকার পটগুলো কোথায় গেল কে জানে।

লোকে ঘরে ফিরলে মন যেমন হয় সারনাথে গিয়ে মন আমার ঠিক তেমনি হয়েছিল।

তোমাদের শুঃ

অবনন্দাদা

কল্পা শ্রীহরুপা দেবীকে লিখিত

১৯

Tagore Studio,

5, Dwarakanath Tagore Lane,

Calcutta.

রবিবার ১৯৩১

কল্যাণীয়া হরুপা,

তোমার চিঠিতে সব খবর পেয়ে নিশ্চিন্তি হলেম। যতই লোভ দেখাও, এখন কলকাতা ছেড়ে কোথাও নড়িনি—বেশ লাগছে কলকাতা, আহা এমন স্থান কি আর আছে! কোথায় লাগে তোদের ঘাটশীলা—আহা, এই শহরের বাড়ি-ঘেরা দৃশ্য কি চমৎকার! সকালের একটু একটু কুয়াসার মধ্যে দিয়ে বাড়িগুলোর উপর দেখছি রোদ আর ছায়া পড়েছে, দেখাচ্ছে ঠিক যেন পূর্ণিমার গায়ে আলোছায়ায় ঝরণা ঝরছে! মাঝে মাঝে একটা চিনি ধূঁয়া ছাড়ে আর মনে হয় যেন বনের মধ্যে কারা চড়ুইভাতি

খেতে বসেছে—রান্নার গন্ধ পর্যন্ত নাকে আসে! তার উপর এখন আবার ছটপুজো লেগেছে সিংঘীর বাগানে—সকাল থেকে রাত বারোটা একটা পর্যন্ত চমৎকার স্বরে চারিদিকে মাদোল ঢাক ঢোলার সঙ্গে মেয়েরা ছেলেরা গান জুড়ে দিয়েছে, ওধারে কোথাও একটা নতুন বাড়ি হচ্ছে—মজুররা ছাত পিটছে তালে তালে ছপ ছপ, মনে হয় ঠিক যেন কাঠঠোকরা ডাকছে কুব কুব। থেকে থেকে মোটরগাড়ি ভেঁ, সেও স্বরে বেজে যাচ্ছে রামাণ্ডে। একদল পায়র, ছাতে—নীল আকাশের গায়ে কালো দিয়ে লেখা—চুপ করে বসে থাকতে থাকতে অকারণে ঝাঁক বেঁধে উড়ে পড়লো, আবার একটা পথ হারিয়ে এসে বসলো আমাদের কার্ণিশে রোদ পোহাতে, কি স্থল্লর! ঠিক যেন কাঁচপোকাকার সাড়ি পরে টুহুদিদি^১ বসে আছেন। বারান্দার উপরে রোদ পড়েছে এলিয়ে, একদল চড়াই তারি উপর চোঁচামেচি ডিগবাজি খেলা জুড়েই হঠাৎ পালালো, দেখি জলি কুকুর প্রবেশ করছেন পায়ে পায়ে। বাগানে লটুকান গাছে ফুল ধরেছে, তারি মধু খেতে একটা প্রজাপতি সকালে দুপুরে ঘুর ঘুর করছে। ফুলগুলো লাল জামাপরা টুহুদিদির শোকাটির মতো গুটিস্থটি রোদে ঘুম যাচ্ছে। কাগডিমি আকাশে সন্ধ্যাবেলা ফানুস ওড়ে, মালুস, কোনটা হাতি, কোনটা কিছূত-কিমাংকার গোলাকার! রাতে রেডিওতে দূর খবর আসে আর তার পর বাদশা^২ মশায় কাসেন, কাঁদেন, ঘুমিয়ে ঘুমিয়ে স্বপ্ন দেখেন নিশ্চয়, কিন্তু সকালে সব ভুলে যান, বলতে পারেন না। ছোটুবাবু,^৩ টুহুদিদি ওরা ভালো তো? পহু^৪ তুমি আমাদের আশীর্বাদ নিও। ইটালীতে [Intally] যাবো একদিন। ফোকো^৫ এখনো আসেনি চিঠি দিয়েছে ভালো আছে। আমরা সবাই ভালো আছি। ইতি

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

২০

বৃহস্পতি

[সাহজাদপুর। পাবনা]

খুকী,

এবারে এখানে বান ডেকে সব জলে ভর্তি। ঘর ছয়ার গাছপালা বোড়া গরু সবাই হাঁটুজলে দাঁড়িয়ে আছে। নৌকায় কিন্তু ভারী আনন্দ—যাত্রী বহে ধানক্ষেতের উপর দিয়েই পাল তুলে পাখীর মত চলেছে—চমৎকার দৃশ্য। পহুবাবু^৬ আর তুই বেশ আসতে পারতিস। ভোরে বাটে চড়ে বেলা দশটার মধ্যে পৌঁছে গেছি। পথে মুঘলধারের বৃষ্টি। চমৎকার শোভা দেখতে দেখতে চলে এলেন, এ যেন কবিতার রাজত্ব। শোনার বাংলার অপরূপ রং দেখে চোখ জুড়িয়ে যায়। ইচ্ছে করে এইখানে একটা নৌকায় অনেক দূরে দূরে ঘুরে ফিরে খালি চলেই চলি ভেসে আর ভেসে। আজ ঠান্ডা উঠেছে সপ্তমীর—জলের উপর নৌকায় ডেলের দল গান গেয়ে গেয়ে বেড়াচ্ছে—কী তাদের ফুষ্টি! আমার ভাঙা হাতে ছবিও হয় না বেশী লেখাও চলে না—

১। দৌহিত্রী, মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়ের কন্যা, রেবা।

২। পৌত্র, শ্রীহরিতেন্দ্রনাথ ঠাকুর

৩। শ্রীপুণ্ড্রীনাথ মুখোপাধ্যায়,। শ্রীরেবা দেবীর স্বামী

৪। কনিষ্ঠ জামাতা শ্রীপ্রবনাথ মুখোপাধ্যায়

৫। পুত্র শ্রীতরুণেন্দ্রনাথ ঠাকুর

এই মাত্র টাকার ঘড়া সিন্দুকে তুলে এসে এই চিঠি লিখছি। উৎসব^১ সাক্ষ হলে, এবারে কিছু দিন কাজ আর একটু একটু বিশ্রাম। আসছে হুয়ায় বাড়ী যাবো। আমি বেশ আছি। কলিমুদ্দিন মিয়া^২ কারি কাটলেট^৩ আর গয়লাবাড়ির ছপ, মুদির সন্দেশ খুব চলছে।—ইতি

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

বিশ্বভারতী পত্রিকার বর্তমান সংখ্যায় অবনীন্দ্রনাথের কুড়িখানি চিঠি মুদ্রিত হইল। ইহার অধিকাংশ পূর্বপ্রকাশিত, কিন্তু অনেকগুলিই পাঠক সাধারণের পক্ষে দুস্প্রাপ্য। ১ সংখ্যক পত্রখানি শ্রীবিষ্ণুরূপ বহুর সৌজন্তে প্রাপ্ত। অত্র চিঠিগুলির পূর্বপ্রকাশ-নির্দেশ প্রভৃতি দেওয়া হইল : ২ ও ৩ সংখ্যক পত্র ১৩৩২ ফাল্গুন সংখ্যা শাস্তিনিকেতন পত্রে প্রকাশিত। ৪ সংখ্যক পত্র ১৩৩৩ বৈশাখ সংখ্যা শাস্তিনিকেতন পত্রে মুদ্রিত। ৫-১০ সংখ্যক পত্র ১৩৫৮ পৌষ অবনীন্দ্রনাথ স্মৃতি-সংখ্যা উত্তরায় প্রকাশিত শ্রীঅসিতকুমার হালদারের ‘অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর (চিঠিপত্রে)’ প্রবন্ধ হইতে গৃহীত। ১১ ও ১২ সংখ্যক পত্র ১২৪৭ ফাল্গুন সংখ্যা প্রবাসীতে প্রকাশিত শ্রীমণীন্দ্রভূষণ গুপ্তের ‘অবনীন্দ্রনাথ’ প্রবন্ধে মুদ্রিত। ১৩ সংখ্যক পত্র ১৩৩১ আশ্বিন সংখ্যা বাঁশরী পত্রে ও ১৪ সংখ্যক পত্র তরুণ পত্রিকায় প্রকাশিত। ১৫ সংখ্যক পত্র উত্তরার পূর্বোল্লিখিত সংখ্যা হইতে গৃহীত। ১৬ সংখ্যক পত্র শ্রীপ্রমথনাথ বিশীর সৌজন্তে প্রাপ্ত ; তিনি এই সময়ে শাস্তিনিকেতন পত্রিকার সম্পাদক। ১৭ ও ১৮ সংখ্যক পত্র শ্রীমতী প্রতিমা দেবী লিখিত ‘স্মৃতিচিত্র’ গ্রন্থ হইতে গৃহীত। ১৯ সংখ্যক পত্র, অবনীন্দ্রনাথের কন্যা শ্রীমতী উমা দেবীর ‘বাবার কথা’ পুস্তকে প্রকাশিত হইয়াছে। ২০ সংখ্যক পত্র ১৩৬৪ শ্রাবণ-আশ্বিন সংখ্যা সংযোগ পত্রিকায় মুদ্রিত হয়। ১৩ ১৪ ও ২০ সংখ্যক পত্রের প্রতিপিপি শ্রীমোহনলাল গঙ্গোপাধ্যায়ের সৌজন্তে প্রাপ্ত।

১ ভূমিদারিতে পুণ্যাহ উৎসব

২ চিরকুমার সভায় অক্ষয়ের গান ‘এসো দাড়ি নাড়ি কলিমদ্দিন মিয়া’, ও তৎপর দাক্ষকেথরের প্রশ্ন ‘আজ রান্নাটা কী হয়েছে বলো দেখি। অক্ষরবাবু, কারি না কাটলেট।’ এই প্রশ্নে অনেকের মনে পড়িবে।



3/11/1

2/1/11

‘অবন’
যোগাঃ বিনোদনাথ ঠাকুর অক্ষিঃ
১৯০৭ খৃষ্টাব্দ

বাণীশিল্পী অবনীন্দ্রনাথ

অশোকবিজয় রাহা

রূপলোকের মানুষ অবনীন্দ্রনাথ বাণীলোকে নিয়ে এলেন এক আশ্চর্য রূপকথার জগৎ। এখানে প্রতিটি টুকরো-কথা রঙের আঙুনে জ'লে ওঠে, পংক্তিতে পংক্তিতে বিলিবি দিয়ে ওঠে রেখা, চমক দিয়ে ওঠে ছবি,—পাতায় পাতায় খুলে যায় রঙবেরঙের চিত্রশালা। অথচ এক হিসেবে তাঁর প্রতিটি ছবিই জীবন থেকে নেওয়া, যদিও তাঁর রূপকথাগুলি জীবনের বাঁধা নিয়মকে সব সময় মেনে চলে না : যেমন স্বপ্ন, যেমন কল্পনা ; এরা জীবনের বস্তুভারহীন সত্য।

তাঁর রূপকথার জগৎটি সত্যই বিষয়কর। এখানে প্রাণের একটি তাজা টাটকা স্বাণ পাওয়া যায়। এ যেন শরতের সুন্দর সকাল—শিশিরে-আলোয় চারদিক ঝলমল করছে, উপরের আকাশ স্বচ্ছ নীল, কোথাও কুয়াশার লেশটুকু নেই। এখানকার মানুষগুলি আমাদের চোখের উপর পরিচিতের মতো ঘুরে বেড়ায় ; চাসে, খেলা করে, নাচে, গান গায়, বাঁশি বাজায় ; আবার হঠাৎ কখন এদের বুকে এসে লাগে কারার ঢেউ—চোখ ওঠে ছলছল ক'রে। এখানকার পশুপাখিগুলিও এখানকার গাছপালার মতো সজীব, সতেজ। এখানকার পুতুলগুলিরও যেন প্রাণ আছে, তাদের বুকে ছলছে ছোটো ছোটো স্বথঃখের ধুকধুকি। এ এক জাদুর রাজত্ব, ইন্দ্রজালের দেশ ; এখানকার সব-কিছুই শিল্পীর খেয়ালি মনের সৃষ্টি ; টুকরো-কথার রঙ-চড়ানো টুকরো-দেখার 'কাটুম কুটুম' ; এদের বুকেই তিনি ছুঁইয়ে দিয়েছেন তাঁর মন-পড়া জীবন-কাঠি।

বিশ্বসাহিত্যের বিশাল জগৎ থেকে হঠাৎ এদিকে চোখ ফেরালে এমনটি মনে হওয়া খুবই স্বাভাবিক। কেননা অবনীন্দ্রনাথ আসলে রূপলোকেরই সাধক, বাণীলোকে এসেও তিনি মুখ্যত চিত্রশিল্পী। এই প্রসঙ্গে একটি পরিচিত দৃষ্টান্ত মনে আসে : রবীন্দ্রনাথের তুলির মুখে একদিন বাঁকে বাঁকে আশ্চর্যরকমের ছবি বেরিয়ে এসেছিল ; শেষ জীবনে হঠাৎ ছবি আঁকতে শুরু ক'রে সম্ভবত আড়াই হাজারেরও বেশি ছবি এঁকেছেন তিনি, কিন্তু তবু আমরা তাঁকে প্রধানত কবি বলেই জানি ; তিনি নিজেও বলেছেন, তাঁর সবচেয়ে বড়ো পরিচয় তিনি কবি। এর ঠিক উল্টোরকমটি ঘটেছে অবনীন্দ্রনাথের বেলা। রবীন্দ্রনাথ মুখ্যত কবি হয়েও বাণীর আবেগকে মুক্তি দিয়েছিলেন রেখায়, আর অবনীন্দ্রনাথ মূলত চিত্রশিল্পী হয়েও রূপসৃষ্টির আবেগকে ভাষা দিয়েছেন লেখায়। বাণীলোকে এসেও তাই ছবির জাহ্নবির হয়েই দেখা দিলেন তিনি।

কিন্তু তা হলেও একথা সত্য যে তাঁর রচনায় তাঁর স্বকীয় বাণীভঙ্গি একটি সার্থক শিল্পরূপ পেয়েছে। তাঁর কণ্ঠে সব সময়ে একটি সাধা গলার আমেজ পাই আমরা অথচ আশ্চর্য এই যে এর জন্ম কোনোদিন আলাদা ক'রে গলা সাধতে হয়নি তাঁকে। কী ক'রে এ সম্ভব হল সে এক রহস্য, তবে এটুকু বুঝতে পারি যে তাঁর মূখ্য ভাষাটি আসলে তাঁর ভিতরকার রূপসাধকের ভাষা, তাঁর কথা অনেকটা 'রঙরেখার'ই 'রূপকথা'। সাহিত্য রচনার শুরু থেকে তাই হয় তো রূপকথা-রীতিটিই বেছে নিয়েছিলেন তিনি। কথায় কথায় তারার মতো, ফুলের মতো ছবি কোটানো যে-ভাষায় সবচেয়ে বেশি সম্ভব সে হল রূপকথার ভাষা।

রবীন্দ্রনাথ বা প্রমথ চৌধুরীর মতো সচেতন বাণীশিল্পী তিনি কোনো কালেই ছিলেন না। তবু তাঁর প্রথম লেখাটিই ভাষার শিল্পরচনা হিসেবে সার্থক হয়ে উঠেছে। 'লিখে অভ্যাস করা' বলতে যা বোঝায় তা

এর আগে কোনোদিনই তাঁর হয়ে ওঠেনি। লেখার জন্ত তাঁকে প্রথম উৎসাহিত করেছিলেন স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ, আর সেই প্রথম উৎসাহের মুখেই তিনি লিখে বসলেন ‘শকুন্তলা’র মতো একটি আশ্চর্য স্মরণ্য বই,— যেমন পরিচ্ছন্ন, তেমনি নিখুঁত। শুনতে যতই বিস্ময়কর হোক, এই হচ্ছে তাঁর সাহিত্যে হাতে খড়ির ইতিহাস। তিনি নিজের মুখেই বলেছেন :

একদিন আমার উনি [রবীন্দ্রনাথ] বললেন, ‘তুমি লেখো-না, যেমন ক’রে তুমি মুখে গল্প কর তেমনি ক’রেই লেখো।’ আমি ভাবলুম...সে আমার দ্বারা কল্পনিকালেও হবে না। উনি বললেন, ‘তুমি লেখোই-না; ভাষায় কিছু দোষ হয় আমিই তো আছি।’ সেই কথাতেই মনে জোর পেলুম। একদিন সাহস ক’রে ব’সে গেলুম লিখতে। লিখলুম একথোকে একদম শকুন্তলা বইখানা। লিখে নিয়ে গেলুম রবিকাকার কাছে, পড়লেন আগাগোড়া বইখানা, ভালো ক’রেই পড়লেন। শুধু একটি কথা ‘পঞ্চলের জল’ ওই একটিমাত্র কথা লিখেছিলাম সংস্কৃত। কথাটা কাটতে গিয়ে ‘না থাক’ বলে রেখে দিলেন। আমি ভাবলুম, যাঃ। সেই প্রথম জানলুম, আমার বাংলা বই লেখবার ক্ষমতা আছে। এত যে অজ্ঞতার ভিতরে ছিলাম, তা থেকে বাইরে বেরিয়ে এলুম। মনে বড়ো ফুটি হল, নিজের উপর মস্ত বিশ্বাস এল। তারপর পটাপট লিখে যেতে লাগলুম— স্বীয়ার পুতুল, রাজকাহিনী ইত্যাদি।

—জোড়াসাঁকোর ধারে : পৃ ১২২-২৩

এই তো সাহিত্যজগতে অবনীন্দ্রনাথের প্রথম আবির্ভাব! ‘শকুন্তলা’ই হচ্ছে রূপদক্ষের প্রথম বাণীসৃষ্টি,— ‘যা সৃষ্টি: স্রষ্টব্যাত্মা’। এখানে রবীন্দ্রনাথের উদ্ভিতি বিশেষভাবে প্রাণধানযোগ্য; অবনীন্দ্রনাথের বাণীশিল্পের স্বরূপলক্ষণটি এতে আগে থেকেই সূত্রাকারে বলা হয়েছে। আমরা জানি, প্রিয়জনকে শুধু একটুখানি মৌখিক উৎসাহ দেবার জন্তই রবীন্দ্রনাথ তাঁকে লিখতে অনুরোধ করেন নি, তা হলে ‘তুমি লেখো-না’ পর্যন্তই বলতেন; কিন্তু সেই সঙ্গে ‘তুমি যেমন ক’রে মুখে গল্প কর’ বলার অর্থই হচ্ছে এই যে রবীন্দ্রনাথ বুঝতে পেরেছিলেন, অবনীন্দ্রনাথের ‘মুখে গল্প করা’র বিশিষ্ট ধরনটির মধ্যে একটি শিল্পসম্মত মৌলিক বাণীভঙ্গি ফুটে উঠেছে, এবং তাকে ঠিক সেইভাবেই সাহিত্যে পরিবেশন করতে পারলে বাণীশিল্পের জগতেও তিনি প্রতিষ্ঠা লাভ করবেন। অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন, সমস্ত বইটিতে তিনি একটিমাত্র কথা লিখেছিলেন ‘সংস্কৃত’ে অর্থাৎ তথাকথিত বিশুদ্ধ ভাষায়। তার মানে, এ ছাড়া অল্প সব জায়গায় তিনি আটপৌরে মুখের ভাষাই ব্যবহার করেছেন। রবীন্দ্রনাথের কাছে অভয় পেয়ে প্রথমে বাধামুক্ত হয়েছে তার মন, তারপর পাতার পর পাতা লিখে চলেছেন নিজের স্বভাবের প্রেরণায়। নিজের শক্তি সঘন্থে যেই তাঁর আত্মবিশ্বাস এল অগ্নি ছুঁ ক’রে ছুটে চলল তাঁর কলম, লিখে চললেন বইয়ের পর বই।

এখন প্রশ্ন হচ্ছে, একেবারে শুরুতেই বাণীশিল্পে তাঁর এতখানি সিদ্ধিলাভ কী ক’রে সম্ভব হল? এর একটি প্রধান উত্তর এই যে, আসলে তাঁর অজান্তেই তাঁর মধ্যে গোড়া থেকে এর জন্ত একটি প্রস্তুতি চলছিল। তাঁর সহজাত প্রবৃত্তির প্রেরণায় এবং অসাধারণ শ্রুতি- ও স্মৃতি-শক্তির গুণে ভাষার একটি বিশেষ শিল্পভঙ্গি ছেলেবেলা থেকেই তাঁর আয়ত্তে এসেছিল। ছেলেবেলাকার রূপকথা-শোনা কান তাঁর পরিণত বয়সেও কতখানি স্মরণ ও সজাগ ছিল, তাঁর শেষ লেখাগুলিতে পর্যন্ত তার পরিচয় পাওয়া যায়। রূপকথারও একটা স্থায়ী শিল্পরূপ আছে, সেটা লোকসংস্কার থেকে পাওয়া। অবনীন্দ্রনাথের বালক মন এর সহজ প্রাণছন্দটি স্বভাবতই ধরতে পেরেছিল। কিন্তু কেবল এতেই প্রশ্নটির সম্পূর্ণ উত্তর পাওয়া যায় না। রূপকথার লোকসংস্কারজাত শিল্পরূপটিকে প্রধান অবলম্বন হিসেবে গ্রহণ করলেও অবনীন্দ্রনাথের রচনা যে শিল্পের প্রাকৃতিকত্বের অশিক্ষিতপটু নয় তা আমরা তাঁর যে-কোনো একটি পংক্তির একটি ভগ্নাংশ থেকেই বুঝতে

পারি। তাঁর ভাষার ঐ আটপৌরে ঢঙের মধ্যেই আমরা এমন একটি স্বল্প সৌন্দর্যবোধ ও শিল্পস্বকৃতির পরিচয় পাই, যা মহৎ বাণীসাধকেরও সাধনা-সাপেক্ষ।

প্রশ্নটি খুবই প্রাসঙ্গিক, কেননা বাণীর সিদ্ধরসমূর্তি একেবারে প্রথমেই কারো কাছে আবির্ভূত হয় না, রবীন্দ্রনাথের মতো শ্রেষ্ঠ কবির কাছেও নয়,— তাঁকেও এর জন্ম দীর্ঘকাল কঠোর সাধনা করতে হয়েছে। ‘সঞ্চয়িতা’র ভূমিকায় তিনি তাঁর ‘মানসী’র আগেকার যাবতীয় কবিতার শিল্পোৎকর্ষ সম্বন্ধে সন্দিহান হয়ে বলেছেন, ‘লেখাগুলি কবিতার রূপ পায় নি’। তাঁর আদর্শ অল্পসারে ‘মানসী’র কাল থেকেই তাঁর লেখা ‘প্রবেশিকা অতিক্রম ক’রে কবিতার শ্রেণীতে উত্তীর্ণ হয়েছে’। আবার রবীন্দ্র-রচনাবলী দ্বিতীয় খণ্ডে ‘মানসী’ গ্রন্থের ‘সূচনা’য় সব শেষে বলেছেন ‘মানসী’তেই সর্বপ্রথম ‘কবির সঙ্গে যেন একজন শিল্পী এসে যোগ দিল’। অথচ ‘মানসী’র রচনাকাল ১৮৮৭-১৮৯০। এখন, ‘কবির সঙ্গে ‘শিল্পী’র মিলন ঘটতে গিয়ে রবীন্দ্রনাথের মতো বাণীশিল্পীরও যদি এত দীর্ঘকালব্যাপী সাধনার প্রয়োজন হয়ে থাকে, তা হলে অবনীন্দ্রনাথের রচনায় একেবারে প্রথমেই ‘লেখকের সঙ্গে ‘শিল্পী’র মিলন কী ক’রে ঘটতে পারল? রূপকথার ভাষার প্রাকৃত শিল্পভঙ্গিটিকে প্রথম থেকেই সাহায্য করলেও, সেই সঙ্গে বাণীর যে-স্বল্পতর শিল্পসৌন্দর্য যুক্ত হলে রূপকথার ভাষা পরিস্কৃত হয়ে শকুন্তলার ভাষার পরিচ্ছন্ন রূপ নিয়ে বেরিয়ে আসে, তার জন্ম তিনি ভাষাকে নিয়ে এর আগে কোনো পরীক্ষা-নিরীক্ষা করেন নি। নিবাচনের নৈপুণ্য, বিচারের সংগতি ও প্রকাশের যথার্থ্য— শিল্পরূপায়ণের এই তিনটি প্রধান গুণ তিনি এর আগে কীভাবে আয়ত্ত করেছিলেন? সর্বোপরি, সার্থক সৃষ্টিক্রিয়ায় পদে পদে যে-একটি স্থনিয়ন্ত্রিত শিল্পসংঘর্ষের প্রয়োজন, সৃষ্টিপ্রক্রিয়ার সাধনার মধ্যে দিয়েই তো তাকে বহু চেষ্টায় আয়ত্ত করতে হয়।

এই প্রসঙ্গে একটি কথা মনে আসে : ‘শকুন্তলা’র রচনাকাল ১৮৯৫ সাল। এর আগে অবনীন্দ্রনাথ দীর্ঘ পাঁচ বছর ধরে যে-সাধনা করে এসেছেন তা একান্তভাবে চিত্রশিল্পের। শিল্পী বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায় বিশ্বভারতী কোয়ার্টারের অবনীন্দ্র-সংখ্যায় অবনীন্দ্রনাথের এই সময়কার শিল্পসাধনা সম্বন্ধে যে তথ্য সন্নিবেশ করেছেন তার থেকে জানতে পাই, ১৮৯০ থেকে ১৮৯৫— এই সময়টি হচ্ছে তাঁর চিত্রসাধনার প্রথম পর্ব। এ-পর্বে তিনি পাশ্চাত্য চিত্ররীতির কলাকৌশলগুলি সম্পূর্ণভাবে আয়ত্ত করেন। ১৮৯০-১৮৯৩ হল এর প্রথম পর্ষায়; দ্বিতীয় পর্ষায় ১৮৯৩-১৮৯৫। প্রথম পর্ষায়ে Gilhardi-র কাছে ছয় মাস চিত্রাঙ্কন শিক্ষার পর খসড়া ও নকশাচিত্র (sketch) আঁকবার উদ্দেশ্যে অবনীন্দ্রনাথ ছয় মাসের জন্ম মুন্সেরে যান। সাধনার এই পর্ষায়েই তিনি রবীন্দ্রনাথের ‘চিত্রাঙ্কনা’র সচিব সংস্করণে অনেকগুলি রেখাচিত্র আঁকেন। ‘চিত্রাঙ্কনা’র চিত্রসংখ্যা ৩২। তা ছাড়াও দ্বিজেন্দ্রনাথের ‘স্বপ্নপ্রয়াণ’ রবীন্দ্রনাথের ‘বিষবতী’ ও ‘বধূ’ কবিতার জন্ম ও কয়েকটি ছবি আঁকেন। দ্বিতীয় পর্ষায়ে তাঁর দ্বিতীয় শিক্ষক Palmer-এর কাছে তিনি পাশ্চাত্য চিত্ররীতির অঙ্কনপদ্ধতি চূড়ান্তভাবে শেখেন। এ সময়ে তিনি অনেকগুলি কালি-কলমের ছবি (pen and ink), জল-রঙের ছবি (water colour), প্যাস্টেল-প্রতিকৃতি (pastel portrait) ও কয়েকখানি তৈলচিত্র (oil painting) এঁকেছেন। রবীন্দ্রনাথ ও মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথের প্রতিকৃতি, এবং দ্বারকানাথের তৈল-প্রতিকৃতির একটি অবিকল অঙ্কলখন (oil copy) তিনি এই পর্ষায়েই এঁকেছিলেন; আর এঁকেছিলেন রবি বর্মার ধরনের কয়েকখানি ছবি : মায়ায়ুগ শকুন্তলা ও সন্ধ্যা। তাঁর এই সময়কার ছবিতে ছায়াস্বষা (light and shade), বর্ণবিস্তার (colour) ও স্পৃশ্ণগুণ বা বুনন (texture)-এর উৎকর্ষ বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।

এইভাবেই তিনি সাধনার প্রথম পর্বে চিত্ররূপায়ণের প্রাথমিক সিদ্ধিলাভ করেছিলেন। তারপর দ্বিতীয় পর্ব শুরু হয় ১৮৯৫ থেকে, তাঁর রাধাকৃষ্ণ-বিষয়ক বিখ্যাত ধারাবাহিক ‘চিকন-কাজে’র ছবিগুলিকে অবলম্বন করে, আর ঠিক এই বছরেই লেখা হয় তাঁর প্রথম বই ‘শকুন্তলা’, যা প্রথম প্রচেষ্টাতেই লাভ করে বাণীর পূর্ণ সিদ্ধি। চিত্রের জ্ঞান এতখানি কল্পসাধনের পর অর্জিত সিদ্ধির কাছে এই সহজলব্ধ বাণীসিদ্ধি যেন সত্যিই বিস্ময়কর ঠেকে। তবে যদি স্বীকার করা যায় যে রূপশিল্পের অতীন্দ্রিয় করণে গিয়ে ভাবরূপায়ণের ক্ষেত্রে তিনি যে সৃষ্টিসাধনা করেছিলেন তাই তাঁকে এমন একটি গভীর শিল্পবোধ ও শিল্পচেতনা এনে দিয়েছিল যা বাণীশিল্পের সৃষ্টিতেও প্রথম থেকেই তাঁকে সাহায্য করে এসেছে, তা হলে একরকম করে এর একটা ব্যাখ্যা পাওয়া যায়। তাতে অন্তত এটুকু বুঝতে পারি যে রূপশিল্পের সাধনার মধ্যে দিয়েই হয়তো তাঁর প্রাকৃতসত্তা ধীরে ধীরে শিল্পীর সিদ্ধসত্তায় রূপান্তরিত হয়েছিল, তাঁর সহজ স্বাভাবিক দৃষ্টিই শিল্পের রসদৃষ্টি হয়ে উঠেছিল এবং তাঁর মুখের আটপোরে কথাগুলিও এই দৃষ্টির আভাষ উজ্জল ও চিত্ররূপময় হয়ে উঠেছিল।

অবশিষ্ট এক শিল্পের সাধনার দ্বারা অগ্র শিল্পে সিদ্ধিলাভ—এমনটি সচরাচর ঘটে না, তবে ইতিহাসে এর দৃষ্টান্ত আছে। এই প্রসঙ্গে চীনদেশের শিল্পিকবিদের (Painter-Poet) কথা প্রথমেই মনে আসে। চীনের বিখ্যাত শিল্পিকবি ওয়াং উই (Wang-Wei) ও সু তুং-পো’র (Su-Tung-p’o) কথা অনেকেই জানেন। বস্তুত সুং (Sung) যুগের শেষভাগ থেকে মিং (Ming) যুগ পর্যন্ত, এবং বিশেষ করে চিং (Ching) যুগে—চীনদেশে বহু শিল্পিকবির আবির্ভাব হয়েছে। জাপানের শিল্পিকবিদের মধ্যে কোবো-দাইশি (Kōbō-daishi). কাজান ওয়াতানাভে (Kazan Wataube) প্রমুখ কয়েকজন তো বিশেষভাবেই খ্যাতিলাভ করেছিলেন। যুরোপে স্বয়ং মাইকেল এঞ্জেলোও কয়েকটি কবিতা রচনা করেছেন; তবে ব্রেক এবং প্রি-র্যাফায়েলাইট কবিদের কথা এই প্রসঙ্গে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। শেষোক্তদের মধ্যে রসটির ‘The Blessed Damsel’ একই সঙ্গে শিল্পিকবির ছবি ও কবিতায়—রূপলোক ও বাণীলোকে—যুগ্মমঞ্জরীর মতো ফুটে উঠেছে।

কিন্তু দূর দেশে, দূর কালে গিয়ে লাভ কী? আরেক দিক দিয়ে স্বয়ং রবীন্দ্রনাথই তো এর একটি উজ্জল দৃষ্টান্ত। শেষ জীবনে তাঁর তুলির মুখে যেদিন হঠাৎ ছবির ঝড় উঠল সেদিন আমাদের বিস্ময়ের আর অন্ত রইল না। এই বিচিত্র ‘আকার-ফোয়ারা’র উৎসমুখটি কোথায় লুকিয়ে ছিল এককাল? কবে তিনি শিখলেন তুলি ধরতে? তাঁর ছবি সম্বন্ধে লিখতে গিয়ে শিল্পী যামিনী রায় চিত্র আর বাণীশিল্পের মধ্যকার একটি সূক্ষ্ম যোগসূত্রের কথা বলেছেন। কথাটি অগ্রদিক থেকে অবনীন্দ্রনাথের লেখা সম্বন্ধেও প্রযোজ্য। যামিনী রায় লিখেছেন :

রবীন্দ্রনাথের ছবি সম্বন্ধে আমার একটা অভূত ব্যাপার হয়েছে। তাঁর শিল্প-ইতিহাসের মধ্যবর্তী স্তরগুলি সম্বন্ধে অভিজ্ঞতা নেই। এক্ষেত্রে পতন প্রায় অনিবার্যই হয়, কিন্তু সবচেয়ে বড়ো বিস্ময় তা হল না। তাঁর শ্রেষ্ঠ ছবিগুলি দেখে বোঝবার উপায় নেই যে তিনি এদিকে নব আগন্তুকমাত্র। তাঁর এই অভিজ্ঞতার অভাব ঢাকা পড়বার একমাত্র ব্যাখ্যা আমি খুঁজে পাই তাঁর কল্পনার অসামান্য ছন্দোময় শক্তিতে। রেখার কথা, রঙের কথা সবই তিনি আয়ত্ত করেছেন এই কল্পনার শক্তিতেই : অনভিজ্ঞতার ক্রটি খুঁজতে যাওয়া সেখানে বিভ্রমমাত্র।

—রবীন্দ্রনাথের ছবি : কবিতা : আষাঢ়, ১৩৪৮ : পৃ ৪১

এর থেকে কয়েকটি কথা স্পষ্ট বোঝা যাচ্ছে : ‘কল্পনার’ ‘ছন্দোময় শক্তি’ এমন একটি নিয়ন্ত্রিত বেগ যা চিত্র ও বাণীশিল্পের সৃষ্টিপ্রক্রিয়ায় সব সময় কাজ করে যাচ্ছে, এবং সে-শক্তি ‘অসামান্য’ হলে এক

শিল্পের সাধক অগ্র শিল্পের ক্ষেত্রে ‘নব আগন্তুকমাত্র’ হয়েও সেখানে নিজের অধিকার প্রসারিত করতে পারেন, এমন-কি সে-শিল্পের উপায়-উপকরণগুলিও ‘সবই তিনি আয়ত্ত’ করতে পারেন,— এবং সেখানে ‘অনভিস্কৃত্য’ লেশমাত্র ‘ক্রেটি’ও না-ঘটতে পারে। রবীন্দ্রনাথের ছবিতে লেখার ছন্দই যে রেখার ছন্দে রূপান্তরিত হয়েছে স্টেলা ক্রাম্‌রিশ-ও তা স্বীকার করেছেন :

The beautiful graphs are those of a poet whose vision is in the words; their strength is also in the lines.²

এখন রবীন্দ্রনাথের মতো কবি—‘whose vision is in the words’—যে-শক্তির বলে চিত্রশিল্পীতে রূপান্তরিত হয়েছিলেন, অবনীন্দ্রনাথের মতো রূপদক্ষও অতীত থেকে তার অরূপ শক্তির বলে বাগীশিল্পীতে পরিণত হয়েছেন। এর একটা শিল্পভিত্তিক ব্যাখ্যাও সম্ভবত খুঁজে পাওয়া যায়। শিল্পমাত্রেরই মূলে যে-শক্তি মুখ্যত ক্রিয়া করেছে তা চিত্তের রূপায়ণবৃত্তি। উপাদান যতই বিভিন্ন হোক, যেখানেই সত্যিকার শিল্পসৃষ্টি হয়েছে সেখানেই শিল্পীর চিত্তগত ভাবকল্পনা একটি রূপ বা বিগ্রহ ধারণ করেছে। উপাদানগত বস্তুপদার্থে আশ্রিত এমন-কি লগ্ন থেকেও বস্তুর স্থূলতাকে সে বহুদূরে ছাড়িয়ে যায়, এবং শিল্পীর চিত্ত বা সৃষ্টিতর তড়িৎস্পর্শে তার প্রাণধর্মী ঐক্যের মধ্যে দিয়ে একটি চৈতন্যময় প্রকাশ গোড়িত হয়। এই চেতনার দ্ব্যতি, এই ‘transcendental glittering of the intelligible form’ সকল শিল্পেরই প্রকাশব্যঞ্জনার শেষ কথা। যামিনী রায়ের ভাষায় ‘কল্পনার অসামান্য ছন্দোময় শক্তিতে’ই হোক, আর Bell-এর ভাষায় ‘vision of significant form’-এর জন্মই হোক, যে-কোনো উপাদানকে আশ্রয় ক’রে সৃষ্টির মধ্যে এই শিল্প-আত্মার প্রত্যক্ষ প্রকাশ হওয়া চাই। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর ‘বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী’তে সকল শিল্পের এই মূল কথাটি বার বার বলেছেন। শিল্পের আলোচনায় ‘স্বর সার রূপ কথা’ এই শব্দ কয়টি তিনি প্রায় সব সময়ই একসঙ্গে বলতেন।

এক হিসেবে রূপশিল্প আর বাগীশিল্পের মধ্যে একটি নিগূঢ় সাদৃশ্য আছে। বাগীশিল্পের চরম উৎকর্ষ কবিতা। ছবির সঙ্গে কবিতার রূপায়ণগত কয়েকটি বিষয়ে পরোক্ষ মিল লক্ষ্য করা যায়। চিত্রশিল্পের ষড়ঙ্গবিচারে বলা হয়েছে :

রূপভেদঃ প্রমাণানি ভাবলাবণ্যযোজনম্।

সাদৃশ্যং বর্ণিকাভঙ্গ ইতি চিত্রং ষড়ঙ্গকম্।

ছবির মতো কবিতারও যে শিল্প হিসেবে ছয়টি অরূপ অঙ্গ আছে, এ-কথা রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘ছবির অঙ্গ’ প্রবন্ধে অতি সূক্ষ্মভাবে বিশ্লেষণ ক’রে দেখিয়েছেন। তাঁর প্রবন্ধ থেকে একটি প্রাসঙ্গিক অংশ উদ্ধৃত করছি। তবে প্রথমেই বলে রাখা ভালো, ছবির ষড়ঙ্গের শুরুতেই যে ‘রূপভেদ’ের কথা বলা হয়েছে সেটা সকল শিল্পের তো বটেই, সমস্ত জগৎ-বৈচিত্র্যেরই গোড়ার কথা। সৃষ্টি-উৎসের মুখেই এই রূপ-ভেদের উৎপত্তি। রবীন্দ্রনাথ এর কথা আগেই অগ্রহণ বলেছেন, ও পরে লিখেছেন :

ছবির স্থূল উপাদান যেমন রেখা, তেমনি কবিতার স্থূল উপাদান হইল বাণী। বাণীর চালে একটা ওজন একটা প্রমাণ আছে— তাহাই ছন্দ। এই বাণী ও বাণীর প্রমাণ বাহিরের অঙ্গ, ভিতরের অঙ্গ ভাব ও মাধুর্য। এই বাহিরের সঙ্গে ভিতরকে

² “The Drawings of Rabindranath”: Tagore Birth-Day Number, Visva-Bharati Quarterly: May-Oct., 1941, Page 119.

মিলাইতে হইবে। বাহিরের কথাগুলি ভিতরের ভাবের সদৃশ হওয়া চাই; তাহা হইলেই সমস্তটায় মিলিয়া কবির কাব্য কবির কল্পনার সাদৃশ্য লাভ করিবে।...তারপরে, ছবিতে যেমন বর্ণিকাভঙ্গ্য, কবিতায় তেমনি ব্যঙ্গনা (suggestiveness)।...কবির কাব্যে এই ব্যঙ্গনা বাণীর নির্দিষ্ট অর্থের দ্বারা নহে, অনির্দিষ্ট ভঙ্গির দ্বারা, অর্থাৎ বাণীর রেখার দ্বারা নহে, তাহার রঙের দ্বারা সৃষ্ট হয়।

ছবির অঙ্গ : পরিচয় : রবীন্দ্র-রচনাবলী ১৮শ খণ্ড : পৃ ৫১৯-২০

তা হলে দেখা যাচ্ছে, কবি তাঁর বাণীসৃষ্টিতে চিত্রশিল্পের রূপভেদ, প্রমাণ, ভাব, লাবণ্য, সাদৃশ্য ও বর্ণিকাভঙ্গ্য— এই ছয়টি অঙ্গকেই স্বতন্ত্র উপায়ে প্রকাশ ক’রে থাকেন, কেননা কাব্যের শিল্পকৌশলের মধ্যেও এরা অল্পভাবে জড়িয়ে আছে। অবশিষ্ট উপায় স্বতন্ত্র হলেও শব্দের নিপুণ নির্বাচন ও বাণীর সার্থক প্রয়োগকৌশলের দ্বারা কবিতার শিল্পদেহেও রূপশিল্পের অঙ্গগুলিকে পরোক্ষভাবে ত্রুটিত করা যায়, যদিও এদের একটিকে বাণীতে প্রতিফলিত করা সবচেয়ে কঠিন মনে হয়। বাণীশিল্পের পক্ষে শব্দকচি, অলংকার-সুশমা, এবং বাচ্যার্থ ও ব্যঙ্গ্যার্থের ভাবদ্ব্যতির সাহায্যে চিত্রের রূপভেদ, ভাব, লাবণ্য, সাদৃশ্য ও বর্ণিকাভঙ্গ্যকে ভাষায় ফুটিয়ে তোলা হয়তো ততটা শক্ত নয়, যতটা দুঃসাধ্য চিত্রের প্রমাণ অর্থাৎ পরিমাণসংগতিকে বাণীর পরিমাণসংগতির সঙ্গে মিলিয়ে দেওয়া। কেননা আমাদের ইন্দ্রিয়চেতনার কাছে এরা একেবারে জ্ঞাত আলাদা—একটিকে দেখি চোখ দিয়ে, অণ্টটিকে শুনি কান দিয়ে; কাজেই এদের পরিমাণচেতনা ভিন্নপ্রকৃতির বোধের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। তা ছাড়া এদের মধ্যে আরো একটি বড়ো তফাত এই যে এদের একটিকে আমরা দেখছি স্থানের ‘সহভাবে’ (process of co-existence), অণ্টটিকে শুনিছ কালের ‘অনুক্রমে’ (process of succession)। স্থান ও কালের পরিমাণের মান বাহ্যত এক হতে পারে না। এই জগুই, রেখার ছন্দে সম্পূর্ণ সিদ্ধিলাভ করলেও একমাত্র সেই কারণেই ভাষার ছন্দকে আয়ত্তে আনা যাবে, একথা জোর ক’রে বলা যায় না। এই দুটি ভিন্নজগতের ছন্দকে একমাত্র তিনিই মেলাতে পারেন যিনি দৃষ্টি ও শ্রুতির, স্থান ও কালের প্রকৃতিগত বাহ্য বৈষম্যকে তাঁর অন্তরের উপলব্ধিতে গভীরতর সামঞ্জস্যে এক ক’রে নিতে পেরেছেন। তিনি যে-কোনো একটি শিল্পের পথ ধ’রে এগিয়ে গিয়েও এই উভয়বিধ ছন্দের অন্তর্নিহিত সংগতিসুশমাকে আপনার ধ্যানের আলোকে প্রত্যক্ষ করেন এবং ইন্দ্রিয়গ্রামের উর্ধ্বে চেতনার রম্যলোকে বিশ্বসৌন্দর্যের প্রাণছন্দকে আলিঙ্গন ক’রে বলতে পারেন যে, ঐ একই ছন্দ ছবির জগতে স্থানবিধ্বত রূপরেখার স্থিরতরঙ্গে ও বাণীর জগতে কালপ্রবাহিত ধ্বনিকম্পনের অস্থিরতরঙ্গে অমুক্ষণ স্পন্দিত হচ্ছে। এবং তিনি এও জানেন যে রেখার ঐ স্থিরতরঙ্গই যে-কোনো মুহূর্তে চেতনার বিদ্যাস্পর্শে চঞ্চল হয়ে ওঠে, আবার বাণীর অস্থিরতরঙ্গও প্রবহমান অবস্থাতেই অন্তরের স্তিমিত ধ্যানলোকে এক প্রশান্ত স্তব্ধতা বিস্তার করে। এই উর্ধ্বতর চৈতন্যলোকের অমুভবেই এই দুই স্বতন্ত্র জগতের মধ্যে একটি নিগূঢ় একাত্মতা স্থাপিত হয়।

অবনীন্দ্রনাথের গভীর শিল্পচেতনায় এই অমুভবটি সব সময়ে ক্রিয়া করেছে। তাই ভাষার ছন্দের স্বতন্ত্র রীতিপ্রকৃতিকে সম্পূর্ণভাবে স্বীকার ক’রে নিয়ে তিনি তারই মধ্যে দিয়ে রূপরেখার ছন্দের ধ্বনিময় প্রতিস্পন্দন জাগাতে পেরেছিলেন। গোড়ার দিকে আমরা তাঁর ‘রূপকথা-শোনা কান’ ও তাঁর সূক্ষ্ম শ্রুতিচেতনার কথা বলেছি। যারা তাঁর এসব শুনেছেন তাঁরাই জানেন শ্রুতিলোকের অতি উর্ধ্বতরেও তাঁর কী স্বচ্ছন্দ বিহার ছিল। তাঁর স্বরভরা মনের স্বাভাবিক সংগীতপ্রিয়তার জন্ম রূপকথার ভঙ্গি ও ছড়ার ছন্দের ভাষাগত সংস্কারটি ছেলেবেলা থেকেই তাঁর চেতনায় সঞ্চারিত হয়েছিল। পরে রূপদক্ষের

গভীরতর শিল্পবোধ ও সূক্ষ্মতর ছন্দোবোধের দ্বারা পরিশোধিত ও পরিমার্জিত হয়ে এই লৌকিক শিল্প-সংস্কারটি তাঁর রচনায় এক অনবদ্য বাগীশিল্পের জন্ম দিয়েছে।

তাঁর সাহিত্য থেকে চিত্ররূপায়ণের দৃষ্টান্ত দিতে হলে তাঁর প্রায় সব লেখাই তুলে দিতে হয়, তাই আপাতত তাঁর একেবারে প্রথম রচনার গোড়ার দিক থেকে কয়েকটি অংশ উদ্ধৃত করছি। সাধারণ বাগী-প্রধান কবিতায় অথবা সৃষ্টিধর্মী সাহিত্যে রূপশিল্পের ছয়টি অঙ্গের পরোক্ষ আভাস স্বভাবতই কতকটা প্রচ্ছন্নভাবে আত্মগোপন ক'রে থাকে, কিন্তু তাঁর সাহিত্যসাধনার শুরু থেকেই তারা যেন একেবারে স্পষ্ট ও উচ্চারিত হয়ে উঠেছে। ‘শকুন্তলা’ বইয়ের প্রথম পাতাটিই খোলা যাক :

এক নিবিড় অরণ্য ছিল। তাতে ছিল বড় বড় বট, সারি সারি তাল তমাল, পাহাড় পর্বত, আর ছিল—ছোট নদী মালিনী। মালিনীর জল বড় স্থির—আয়নার মতো। তাতে গাছের ছায়া, নীল আকাশের ছায়া, রাঙা মেঘের ছায়া—সকলি দেখা যেত। আর দেখা যেত গাছের তলায় কতকগুলি কুটিরের ছায়া।

— একেবারে ছবির ভাষা,— তুলির টানে আঁকা। প্রতিটি টান অব্যর্থ, প্রতিটি রেখা স্পষ্ট। আর এমন টাটকা ছবি যে মনে হয় এখনো কালি শুকোয় নি।

এবার পাতা উল্টোতেই খুলল ১৪ পৃষ্ঠা :

অমনি হাতীশালে হাতী সাজল, ঘোড়াশালে ঘোড়া সাজল, কোমর বেঁধে পালোয়ান এল, বর্শা হাতে শিকারী এল, ধনুক হাতে বাঘ এল, জাল খাড়ে জেলে এল। তারপর নারগি রাজার সোনার রথ নিয়ে এল, সিংহদ্বারে সোনার রূপাট বন্ধন দিয়ে গুলে গেল।

একেই বলে চলন্ত ছবি। ভাগ্যিস ‘সোনার রূপাট বন্ধন দিয়ে খুলে গেল’, নইলে মনে হত অবাক ছায়াচিত্র দেখছি।

একটা পাতা উল্টোতেই চোখ পড়ল ১৭ পৃষ্ঠায় : এবার আর মাহুঘের ছবি নয়, একপাল জন্তুর ছবি :

মোষ গরমের দিনে ভিজ়ে কাদায় পড়ে ঠাণ্ডা হচ্ছিল, তাড়া পেয়ে—শিং উঠিয়ে ঘাড় বেঁকিয়ে গহন বনে পালাতে লাগল। হাতী শুঁড় তুলে জল ছিটিয়ে গা ধুচ্ছিল, শালগাছে গা ঘষছিল, গাছের ডাল ঘুরিয়ে মশা তাড়াচ্ছিল, ভয় পেয়ে—শুঁড় তুলে, পয়বন দলে, ব্যাধের জাল ছিঁড়ে পালাতে আরম্ভ করলে। বনে বাঘ হাঁকার দিয়ে উঠল, পর্বতে সিংহ গর্জন করে উঠল, সারা বন কঁপে উঠল।

— এক-একবার মনে হয় বনের এই জন্তুগুলো তুলির ছবিতে কি এর চেয়ে বেশি স্পষ্ট, বেশি জীবন্ত হত ? এরা শুধু জীবন্ত নয়, জ্যাস্ত—নড়ছে, উঠছে, ছুটছে, তাড়া খেয়ে পালাচ্ছে,—প্রতি মুহূর্তে ভঙ্গির বদল হচ্ছে। এদিকে বাঘ ‘হাঁকার’ দিল বনে, তো সিংহ ‘গর্জন ক’রে উঠল’ পর্বতে, সঙ্গে সঙ্গে ‘বন’ ‘কঁপে উঠে’ হয়ে গেল ‘অরণ্য’।

দৃষ্টান্ত বাড়িয়ে লাভ নেই : শুধু একটুখানি আভাস দেওয়া। এ তবু তো ‘শকুন্তলা’ বই—সবে তাঁর হাতে খড়ি। এর পর যত দিন গেছে ততই তো হাত এসেছে, ছবি আরো উতরেছে, বৈচিত্র্য আরো বহুগুণ বেড়েছে। আমি যা বলতে যাচ্ছি তা এই যে, তাঁর চিত্রধর্মী লেখাগুলি এতই সার্থক যে মনে হয় শুধু ছবিই দেখছি, কথাগুলি ভালো ক’রে শোনবার আগেই ছবি হয়ে উঠেছে। ছবির ছন্দ আর কথার ছন্দ একসঙ্গে মিলে-যাওয়াতেই যেন এই জাহ্নব খেলাটি আরো বেশি ক’রে জ’মে উঠেছে। রূপকথার ঢং আর ছড়ার ছন্দ—এই দুয়ে মিলে গোড়াতেই যে মণিকাঞ্চন-যোগ ঘটেছে, ওস্তাদ শিল্পী পরিণত বয়সে তাকে

আরো নিপুণভাবে কাজে লাগিয়েছেন। তাঁর ছেলেবেলার স্মৃতি মেশানো ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’ থেকে এর দুয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক। একেবারে প্রথম পাতাটিই খুলছি :

আমরা বর্ষাকালে রথের সময়ে তালপাতার ভেঁপু কিনে বাজাতুম ; আর টিনের রথে মাটির জগন্নাথ চাপিয়ে টানতুম, রথের চাকা শব্দ দিত বনবন্ ; যেন সেতার নুপুর সব একসঙ্গে বাজছে। আকাশ ভেঙে বৃষ্টি পড়ত দেখতে পেতুম, থেকে থেকে মেঘলা আলোকে রোদ পরাত চাপাই শাড়ি— কি বাহার খুলত !

এ হল দিনের বেলার ছবি। তার পর—

সন্ধ্যা হতে ঝড়জল আরম্ভ হল, সে কি জল, কি ঝড় ! হাওয়ার ঠেলায় জোড়াসাঁকোর তেতাল বাড়ি যেন কাঁপছে, পাকা ছাত ফুটো হয়ে জল পড়ছে সব শোবার ঘরে। পিদিম জ্বালায় দাসীরা, নিবে নিবে যায় বাতাসের জোরে। বিছানাপত্র গুটিয়ে নিয়ে দাসীরা আমাদের কোলে করে সোতলায় নাচঘরে এনে শোয়ালে। বাবা মা, পিসি পিসে, চাকর দাসী, ছেলেপুলে সব এক ঘরে। এক কোণে আমাকে নিয়ে আমার পদ্মদাসী কটর কটর কলাই-ভাজা চিবোচ্ছে, আমাকেও দুয়েকটা দিচ্ছে আর ঘুম পাড়াচ্ছে, চুপি চুপি ছড়া কাটছে— ঘুমতা ঘুমায় ; গাল চাপড়াম্ছে আমার, পা নাচাচ্ছে নিজের ছড়া কাটার তালে তালে।

— উনিশ শতকের কলকাতার জোড়াসাঁকোর বাড়িতে দেখতে দেখতে নেমে আসে রূপকথার রাত, রূপকথার কঙ্কাবতী আর কাঞ্চনমালা-মধুমালারা চারদিকে ভিড় ক’রে দাঁড়ায়,— ছড়ার স্বর গুন্ গুন্ করছে হাওয়ায়, চোখের পাতায় একটু একটু ক’রে ফুটে উঠছে স্বপ্নের মায়াপুরী। এই পদ্মদাসীর ছড়া-কাটার ছন্দ— এই ‘ঘুমতা ঘুমায়’ স্বর— তন্ত্রার গুঞ্জনের মতো আমাদেরও কানে ভেসে আসছে।

অবনীন্দ্রনাথের স্বভাবের সঙ্গে হুবহু মিলে গিয়েছিল ব’লেই এই রূপকথা-শোনা শিশুর জগৎ, এই ছড়ার-স্বরে-গাঁথা বর্ষাসন্ধ্যা। তাঁর বালক মনের উপর সম্মোহের এমন একটি মায়াজাল বিস্তার করেছিল যা শেষ জীবন পর্যন্ত তাঁর মনকে স্বপ্নাচ্ছন্ন ক’রে রেখেছে। তাই তাঁর প্রতিটি কথায় রূপকথার ভঙ্গি এত অনায়াসে এমন অবিকল ফুটে উঠেছে। অথচ এই লৌকিক ভঙ্গিটিকে আশ্রয় ক’রেই তাঁর ভাষা তাঁর অসামান্য শিল্পদৃষ্টির আলোকে এক নূতন আভাষ মণ্ডিত হয়েছে। তেমনি তাঁর ছন্দও খুব সাধারণ উপাদান নিয়েই অসাধারণ। খাঁটি ছড়া রচনার দক্ষতায় তাঁর জুড়ি মেলা ভার, তাঁর বিচিত্র ছড়ায় এর অজস্র দৃষ্টান্ত ছড়িয়ে আছে। ছড়ার খেয়ালি কল্পনাকে তিনি খোশখেয়ালি রূপকথার মধ্যে দিয়ে খামখেয়ালি উদ্ভট পালাগান পর্যন্ত চারিয়ে নিয়েছেন। ছড়ার লৌকিক ছন্দ গগ্নছন্দের সঙ্গে হাত মিলিয়ে বাণীশিল্পের জগতে যে কী অলৌকিক খেলা খেলতে পারে তাঁর রূপকথা ও আত্মকথাগুলি তার উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। এসব রচনার খানিকটা গত্তের ভাঁজ, খানিকটা ছড়ার,— সব মিলিয়ে এ এক অপূর্ব সৃষ্টি। অনেকগুলি কথাই ছড়ার মতো পর্বে পর্বে ভাগ করা যায়, প্রায় প্রতি পর্বেই চারটি ক’রে ‘দল’ (Syllable) থাকে, আর কথার চালও অনেকটা লৌকিক ‘স্বরবৃত্ত’ ছন্দের বা ‘দলমাত্রিকের’। উপরের ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’র উদ্ধৃতি থেকেই কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক :

১. তালপাতার	ভেঁপু কিনে	বাজাতুম ;
২. রথের চাকা	শব্দ দিত	বনবন্ ;
৩. আকাশ ভেঙে	বৃষ্টি পড়ত	দেখতে পেতুম,
৪. পাকা ছাত	ফুটো হয়ে	জল পড়ছে
স—ব	শোবার ঘরে।	

৫. বাবা মা,	পিসি পিসে,	চাকর দাসী,
ছেলেপুলে,	স—ব	এক ঘরে।
৬. পদ্ম দাসী	কটর কটর	কলাই ভাজা
চিবোচ্ছে,		
৭. চুপি চুপি	ছড়া কাটতে	ঘুমতা ঘুমায় ;

আর দরকার নেই। এতেই আমার বক্তব্য বিশদ হবে। এখানে সবস্বন্ধ ২৭টি পর্বের মধ্যে ১৭টিই চার ‘দলে’র পর্ব। বাকি দশটির মধ্যে ২টি পর্বই হচ্ছে ‘স—ব’, এদের পুরো পর্বের ওজন দিতে হলে অতিরিক্ত মাত্রায় দীর্ঘায়িত করতে হয়, নয় তো ‘উনপর্ব’ ব’লে ছেড়ে দিতে হয়। বাকি ৮টি পর্ব হল ‘তালপাতার’ ‘বাজাতুম’ ‘বন্ বন্’ ‘পাক ছাত’ ‘জল পড়ছে’ ‘বাবা মা’ ‘এক ঘরে’ আর ‘চিবোচ্ছে’। এদের মধ্যে এক ‘বন্ বন্’ পর্বটির ‘দল’সংখ্যা ২, বাকি প্রত্যেকটির ‘দল’সংখ্যা ৩। কিন্তু কান পাতলেই বোঝা যায়, এদের ‘দল’সংখ্যায় যতই কমতি থাক, এদের ‘মাত্রা’সংখ্যা বা ওজন চার ‘দলে’র পর্বগুলির সমান। স্বাভাবিক বাক্ভঙ্গি অনুসারেই আমরা এই কথাগুলির একটি-না-একটি স্বরধ্বনিকে একটু টেনে উচ্চারণ করি। আর ছড়ার বেলা তো কথাই নেই, স্বরধ্বনির প্রসারণ-সংকোচনের ব্যাপারে ছড়া অনেকটা নিরঙ্কুশ। তা হলে দেখতে পাচ্ছি, ‘সব’ কথাটিকে পুরো এক পর্বের ওজন না দিলেও উপরের ২৭টি পর্বের মধ্যে শেষ পর্বন্ত ২৫টিকেই আমরা ছড়ার ‘দলমাত্রিক’ রীতির ‘সমমাত্রিক’ পর্ব বলতে পারি। অথচ অবনীন্দ্রনাথ তো কথাগুলি আগাগোড়া গড়েই বলে গিয়েছেন! গোটা বইটিই তো তাঁর মুখের কথার ঞ্জতিলিখন!

এ তো গেল তাঁর আত্মকাহিনী থেকে নেওয়া অংশ, আর যেখানে তিনি খাঁটি রূপকথার আসর জমিয়েছেন সেখানে ছবির আলো আর ছন্দের কাঁপনে মিলে পংক্তিগুলি কেবল ঝিলিক দিচ্ছে, প্রতিটি ছোটো ছোটো পর্ব তারার কণার মতো ঝিকমিক করছে। বেশি খোঁজাখুঁজি না করে তাঁর প্রথম রূপকথার বই ‘ক্ষীরের পুতুল’-ই খুলে দেখা যাক। পাতা উলটোতেই চোখ পড়ছে ৭৩ পৃষ্ঠায় :

বানর দেখলে—	ষষ্ঠীতলা	ছেলের রাজা,
সেখানে	কেবল ছেলে—	যে ছেলে,
বাইরে ছেলে,	জলে স্থলে,	পথে ঘাটে,
গাছের ডালে,	সবুজ ঘাসে	যেদিকে দেখে
সেইদিকেই	ছেলের পাল	মেয়ের দল।

ভাবছি, ষষ্ঠীতলার চারদিকে ছেলেমেয়েদের উজ্জ্বল ভিড়ের ছবিটি কলমের এক আঁচড়ে যেভাবে জীবন্ত হয়ে উঠেছে রঙ-রেখায় এর কতটুকু ফুটে পారত? এখানে কথার ভঙ্গিটি রূপকথার, কিন্তু ছন্দটি আগের মতোই ‘দলমাত্রিক’। সবস্বন্ধ ১৫টি পর্বের মধ্যে ১০টিতেই ‘দল’সংখ্যা চার করে পড়েছে; যে-পাঁচটিতে সংখ্যার গরমিল সেগুলি হচ্ছে ‘সেখানে’ ‘যেদিকে দেখে’ ‘সেইদিকেই’ ‘ছেলের পাল’ আর ‘মেয়ের দল’। প্রথমটি ‘উনপর্ব’ ধরে নিলেই চলে, আর বাকছন্দ বাঁচিয়ে একটু টেনে পড়লেই ‘শেষের তিনটিকে এক-একটি পুরো পর্বের ওজন স্বচ্ছন্দে দেওয়া যেতে পারে। বাকি থাকে ‘যেদিকে দেখে’ পর্বটি। এটাকে একটু দ্রুত লয়ে পড়া ছাড়া উপায় নেই, কেননা এখানে পর্বটি যেভাবে এসে বসেছে তাতে স্বাভাবিক বাক্ছন্দও তাকে গা মেলে বসতে দিচ্ছে না। তা ছাড়া শুধু এই পর্বটির মধ্যে ছবিরও এমন

কিছু ইঙ্গিত নেই যে একে রসিয়ে পড়ার প্রয়োজন আছে। ছড়ার পর্ব হিসেবে তো একে দ্রুত লয়ে পড়া খুবই স্বাভাবিক। ‘যেদিকে দেখে’ আর ‘খুকুমণিকে’ এ দুটি কথার প্রত্যেকটির ‘দল’ সংখ্যা ৫, অথচ :

খুকুমণিকে। বিয়ে দেব। হাটমালার। দেশে

ছড়ায় স্বচ্ছন্দে চলে এবং চমৎকার মানিয়ে যায়।

অবশিষ্ট অবনীন্দ্রনাথের গল্পরচনায় ছড়ার ছন্দের এতটা আধিপত্যের একটি প্রধান কারণ এই যে তিনি মুখ্যত মুখের ভাষার ভঙ্গিটিকেই আশ্রয় করেছেন। আমাদের মুখের ভাষায় অনেক সময়েই এই লৌকিক ছন্দের আভাস আসে। যদি কেউ বলেন, ‘সকালবেলা উঠেই দেখি আটটা’ কিংবা ‘আমার এখন একটি মিনিট সময় নেই’—তা হলে তিনি যে সাদা গল্পে কথা বলছেন এতে কোনো সন্দেহ থাকে না, কিন্তু কথা দুটির বাক্ছন্দই এমন যে তারা আপনা থেকে দলমাত্রিক পর্বে ভাগ হয়ে যায়। বাক্ছন্দের সঙ্গে অনেক ক্ষেত্রে ছব্ব মিলে যায় বলে এই ছন্দটিকে বলতে পারি উভচর ছন্দ—পত্থের ঢেউয়ে দোল খায়, আবার গত্থের ভাঙায়ও চলে বেড়ায়। এই কারণেই রবীন্দ্রনাথ তাঁর ‘পলাতক’র কবিতাগুলির জন্ত এই ছন্দটি বিশেষভাবে বেছে নিয়েছিলেন, কেননা বইটির লৌকিক কাহিনীগুলিকে খাটি কবিতার আওতায় রেখেই একেবারে লৌকিক চণ্ডে বলতে চেয়েছিলেন তিনি। কবিতাগুলির অসমপংক্তির বিভ্রাস তাঁর উদ্দেশ্যসাধনে আরো খানিকটা সাহায্য করেছে।

এই লৌকিক ছন্দের বহুল ব্যবহার অবনীন্দ্রনাথের গল্পের একটি প্রধান বৈশিষ্ট্য হলেও এইটাই তার একমাত্র বৈশিষ্ট্য নয়। এ-কথা ভুললে চলবে না যে আসলে তিনি রূপশিল্পী। ভাষায় ছবির পর ছবি ফোটাতে গিয়ে ছড়ার ছন্দ থেকে যতক্ষণ পর্ষস্ত তিনি সাহায্য পেতে থাকেন ততক্ষণ একে তিনি বিশেষভাবে আশ্রয় করেন, কিন্তু যখনই ছন্দের অতিরিক্ত দোলায় কথার সংগীতবর্মটি প্রদান হয়ে ওঠে এবং ছবির রঙ-রেখা স্রের তলায় চাপা পড়বার সম্ভাবনা ঘটে, তখনই তিনি যথাসময়ে অতি নিপুণভাবে তালের ঢেউ ভেঙে তাকে কথার মধ্যে চারিয়ে দেন। তাতে ঐ ঢেউ-ভাঙার জায়গাটিতে কিছুক্ষণের জন্ত ছন্দটি এলোমেলো হয়ে যায় কিংবা হঠাৎ কখনো অথ কোনো ছন্দের আভাস ফুটে ওঠে। একটি দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক। ইতিপূর্বে উদ্ধৃত ‘জোড়গাঁকোর ধারে’র অংশ থেকে একটি বাক্য তুলে নিই :

আকাশ ভেঙে

হুটপড়ত

দেখতে পেতুম ;

—এট পর্ষস্ত প্রতি পর্বে ৪টি ক’রে ‘দল’ ঠিকই আছে, কিন্তু তারপর ?—

থেকে থেকে

মেঘলা আলোকে

রোদ পরাত

চাপাই শাড়ি—

কি বাহার খুলত !

—এখানে ‘থেকে থেকে’ আর ‘রোদ পরাত’ এই দুটি ‘চতুর্দল’ পর্বের মাঝখানে ‘মেঘলা আলোকে’ কথাটিতে ‘দল’ সংখ্যা ৫, অথচ উচ্চারণে অস্বাভাবিক বিকৃতি না-ঘটিয়ে একে সংকুচিত করা অসম্ভব। এতে প্রথম একটি ‘দল’ ছাড়া বাকি ৪টিই ‘মুক্তদল’, পর্বের স্বরধ্বনিগুলি যথাক্রমে এ আ আ ও এ—মাঝখানে দুটি ‘আ’ (বিবৃত স্বর) একেবারে পাশাপাশি, তা ছাড়া দুই প্রান্তে দুটি ‘এ’ (অর্ধবিবৃত স্বর) রয়েছে, ৫টি ব্যঞ্জনধ্বনির মধ্যে ৩টিই অর্ধব্যঞ্জন : একটি ‘ম’ (অনুনাসিক) আর দুটি ‘ল’ (পাশ্বিক)—এরা ব্যঞ্জনধ্বনির কোমল-তরল স্বর ;—কাজেই ধ্বনিতত্ত্বের দিক বিচার করে দেখলে পর্বাটিকে সংকুচিত করবার অসম্ভব আছে। কিন্তু সব চেয়ে বড়ো বাধা আসছে কথাটির বাণীরূপ আর চিত্রব্যঞ্জনার দিক থেকে। মাঝখানের দুটি ‘আ’ ধ্বনির ‘সন্ধি’

করতে পারলে বৈয়াকরণ হয়তো খুশি হন, কিন্তু ‘সরস্বতী যে তা হলে তাঁর বাণীখানা’ আমাদের ‘মাখার উপর আছড়ে ভেঙে ফেলবেন।’ দ্রুত উচ্চারণের অসংগতি এখানে সহ্যবে কেন? ‘মেঘলা আলোকের কোমল আভাটুকু ভাষার তুলিতে ফুটিয়ে তোলবার জগুই তো শিল্পী তাঁর কথায় বর্ণধ্বনিগুলিকে এমন নিপুণ কৌশলে আলগোছে সাজিয়েছেন। কাজেই এ ক্ষেত্রে আমাদের একমাত্র উপায় হচ্ছে পর্বটিকে তার ছবির ইশারাটুকুর মধ্যে মনে মনে ছড়িয়ে রাখা, অ’র সমস্ত কথাটির ভাবের মধ্যে আলতোভাবে চারিয়ে দেওয়া। ঠিক এমনি ক’রেই বলব, বাক্যটির শেষাংশের ‘কি বাহার খুলত’ কথাটিকেও বেঁধে রাখার চেয়ে ছেড়ে রাখাই ভালো। ‘রোদ পরাত’ ‘চাপাই শাড়ি’—এই দুটি ‘চতুর্দল’ পর্বের পরে একটু ফাঁক রেখে তারপর কথাটিকে বসানো হয়েছে,—শিল্পী নিজেই তাকে খানিকটা সরিয়ে এবং ছড়িয়ে রেখেছেন। এখানে ‘কি বাহার’ কথার শব্দ দুটিকে একসঙ্গে জুড়ে নিয়ে কবিতায় হয়তো সহজেই ছন্দ বাঁচানো যায় কিন্তু বাক্-ভঙ্গির দিক থেকে, এবং বিশেষ ক’রে কথাটির ভাবব্যাঞ্জনার দিক থেকে বিচার করলে এখানে তা না করাই সঙ্গত, কারণ শব্দ দুটি জুড়ে নিলে কথার আসল বাহারটিই মাটি হবে। এই ‘বাহার’ শব্দকে আশ্রয় করেই কথাটি এখানে কলাপ বিস্তার করেছে,—চাপাই শাড়ির রূপের শোভা তাঁকে তাঁকে খুলে দিয়েছে। ময়ূরের পেখমটি নেল-ধরাপ জিনিস, তাকে গুটিয়ে নিলে বাঁটার মতো পিছনে প’ড়ে থাকে।

তবে, রূপসৃষ্টির প্রেরণা মুখ্য হলেও, ছন্দের ডেউ ভেঙে-দেবার ব্যাপারে তাঁর শিল্পিমনে আরো একটি চেতনা কাজ করেছে : অতিরিক্ত নিরূপিতমাত্রার তাল দীর্ঘকাল চলতে থাকলে রচনা পণ্ডের চেহারা ধরে, গণ্ডের রূপ একেবারেই থাকে না, কাজেই এই কারণেও একটানা ছন্দের মাঝখানে ছন্দ আনতে হয়। তখন পাঁচমিশেলি ছন্দের বিচিত্র সমাবেশ অনিবার্য হয়ে ওঠে। এ হল গণ্ডের রীতি বাঁচিয়ে চলার কথা। আবার এনডোথেবডো দৃণ্ডের রচনায় কিংবা একসঙ্গে উথিত অনেকগুলি ধ্বনিবাংকারের বর্ণনায় ছন্দকে খানিকটা এলোমেলো করে দিতে হয়। শেষোক্তটির একটি ছোটো দৃষ্টান্ত দিই। উপরে উদ্ধৃত বাক্যটির ঠিক আগেই আছে :

রণের চাক।	শব্দ দিত	ঝন্ ঝন্ ;
যেন	সেতার নুপুর	স—ব
একসঙ্গে	বাজছে।	

এখানে ‘যেন সেতার নুপুর সব একসঙ্গে বাজছে’—এই শব্দগুচ্ছের তাল ও বাণীসংগীত কান পেতে শুনলেই আমার কথার সত্যতা প্রমাণ হবে। উপরের পর্ববিভাগ অমুসারে পড়লেও পর্বগুলির ‘দল’সংখ্যার অসমতা কেবলি অসুবিধে ঘটায় : ২, ৪, ১, ৩, ২—এই ‘দল’সংখ্যাগুলির পক্ষে এই অমুসারে কাঁধ-মেলানো সত্যি কঠিন। তা ছাড়া সাধারণ বাক্‌ছন্দে ‘যেন’ শব্দটাকে টেনে বাড়ানোর তো উপায়ই নেই। ‘সব’ কথাটাকে খানিকদূর পর্বস্ত টানা যায়, কিন্তু তবু একে পুরো এক পর্বের ওজন দিতে পারি নে। অবশি এর স্বরধ্বনিকে সংস্কৃতিত ক’রে ‘সেতার নুপুরের’র সঙ্গে জুড়ে দিলে বাক্‌ছন্দের দিক থেকে হয় তো তেমন বেমানান হয় না, কিন্তু ছড়ার ‘দলমাত্রিকের’ তাল তাতেও কাটবে। আবার ‘এক সঙ্গে’ কথাটির আগের দিকে একে জুড়তে গেলে প্রমাদ ঘটবে : ‘সব একসঙ্গে’ দ্রুত উচ্চারণ করলে হয়ে যাবে ‘সবেক সঙ্গে’, বাক্‌ভঙ্গিতে এই বাণীবিকৃতি অসহ্য। কাজেই এই বাক্যাংশে ছন্দের ডেউ কিছুটা ভাঙবেই, আর লেখকও এখানে ইচ্ছে ক’রেই তাল কেটেছেন, টিনের রথের চাকার মিশ্রিত ঝন্ ঝন্ শব্দ ভাষায় শোনাতে গিয়েই তো ‘সেতার নুপুর সব’

আমদানি হল, ছন্দেও আত্মক খানিকটা বিশৃঙ্খলা— তাতেই এখানকার ঠিক তালটি লাগবে, ঠিক সংগতি জন্মে উঠবে।

প্রশ্ন হতে পারে, ছবির খাতিরেই হোক আর গদ্যভঙ্গির খাতিরেই হোক, নিরূপিত ছন্দের ঠাট্টা মাঝে মাঝে যখন ভাঙতেই হয়, তখন অবনীন্দ্রনাথ ধীর লয়ের প্রচলিত গদ্যরীতিকে আশ্রয় করলেই পারতেন। তুলির ছবিও যখন রঙ-তুলি নিয়ে ব'সে ধীরেস্থেই আঁকা যায় তখন আর কথা কী? এর একটি উত্তর হল, গদ্য মূলত চিন্তার ভাষা। গদ্যের অনিরূপিত ছন্দে চিন্তার বিসর্পিল ধারা মন্থর গতিতে একটু-একটু ক'রে এগিয়ে চলে। এ-রকম অনিয়ন্ত্রিত ছন্দে অবনীন্দ্রনাথের চিত্রাদর্শের উপযোগী পরিমাণ-সঙ্গতি রক্ষা করা সম্ভব নয়। আর দ্বিতীয় উত্তর হল, রঙ-তুলির ছবি আঁকতে প্রচুর সময় ব্যয় হলেও শেষ পর্যন্ত আমাদের চোখের উপর একসঙ্গে ভেসে ওঠে তার সমস্তটা, আমরা তাকে এককালেই দেখতে পাই স্থানের ব্যাপ্তিতে। এখন, কালপ্রবাহিত ভাষাকে একান্তভাবে চিত্ররূপময় ক'রে তুলতে হলে— অর্থাৎ তার প্রতিটি ছোটো ছোটো অংশে আশ্চর্য তৎপরতার সঙ্গে এক-একটি সম্পূর্ণ ছবি তুলে ধরতে হলে—তার অন্তর্নিহিত কালের অল্পকালের মধ্যে স্থানের সহভাবের আভাস আনতে হবে। প্রচলিত প্রবহমান গদ্যের অনিয়ন্ত্রিত ছন্দে বাণীর বিলম্বিত প্রকাশ ঘটে বলেই তাতে কাল কেবলই দীর্ঘায়িত হতে থাকে। কাজেই ভাষার এই রীতিতে অবনীন্দ্রনাথের কল্পনার ভিড়-করে-আগা ছবিগুলি অবিকল সেইভাবে ধরে রাখা অসম্ভব। ছবিগুলি হয় অস্বাভাবিকরূপে প্রলম্বিত হয়ে পরিমাণ-সঙ্গতি হারাতে, নয় তো গদ্যের দীর্ঘ প্রবহমান ধারার একটানা শ্রোতে ধুয়ে-ধুয়ে গ'লে-গ'লে যাবে এবং আকারসীমা হারিয়ে অস্পষ্ট হতে থাকবে। এইজন্যই অবনীন্দ্রনাথ একদিকে যেমন অতিনিরূপিত পদ্যছন্দকেও সব সময় ছব্ব গ্রহণ করতে চাইলেন না, অল্পদিকে তেমনি গতিমন্থর গদ্যধারার একেবারে অনিরূপিত ছন্দকেও যথাসম্ভব পরিহার করলেন। ফলে আমরা পেলাম তাঁর অননুসঙ্গীয় ভাষায় রচিত সম্পূর্ণ নূতন ধরনের এক শিল্পময় গদ্যরীতি। এ গদ্য মূলত চিত্রাত্মক, তবে এর ছন্দ মোটামুটি একটি নিয়ন্ত্রিত ঠাটে বাঁধা থাকতে চায় ব'লে, এর রীতিটিকে বলতে পারি 'গীতিচিত্ররীতি'। এর ছন্দ কতকাংশে ছড়ার মতো হলেও এ ছড়া নয়, এর ছাঁদ রূপকথার হলেও এ যত-না 'রূপকথা' তার চেয়ে ঢের বেশি 'রূপের কথা'। এর ছন্দ 'অনিরূপিত'ও নয় আবার 'অতিনিরূপিত'ও নয়, একে বলতে পারি 'অনতিনিরূপিত'। রবীন্দ্রনাথ তাঁর শেষ জীবনে গদ্যকবিতায় যে ছন্দটি ব্যবহার করেছেন, অবনীন্দ্রনাথ তার অনুরূপ একটি ছন্দ তাঁর গদ্যের ক্ষেত্রে যেন আগে থেকেই তাঁর নিজের ভঙ্গিতে প্রয়োগ করেছেন। তা হলেও দুজনের ছন্দে তফাৎ আছে, রবীন্দ্রনাথের গদ্যছন্দ রীতিমতো কবিতার কোঠায় এসে পড়েছে, আর অবনীন্দ্রনাথের ছন্দ ভাষার গীতিচিত্ররীতিকে আশ্রয় ক'রে গদ্যেরই এক নূতন ভঙ্গি হয়ে দাঁড়িয়েছে।

আগেই বলেছি, অবনীন্দ্রনাথের গদ্যে লৌকিক 'দলমাত্রিক' ছন্দের বহুল প্রয়োগ ঘটলেও তাকে কোনো জায়গায় বেশিক্ষণ একটানা ব্যবহার করা হয় নি। ছন্দের ডেউ কী ক'রে ভেঙে দেওয়া হয় তারও দু-একটি দৃষ্টান্ত দিয়েছি। এই উদ্দেশ্যে কখনো কখনো লৌকিক ছন্দের আওতার মধ্যেই পর্বের 'দল'গুলির বিশেষ এক ধরনের বিচ্ছাদে, কথার ঝোঁক পালটে দিয়ে নূতন নূতন রূপকল্পের (pattern) সৃষ্টি করা হয়েছে :

- | | | | | |
|-----------|------------|---------|-------------|--------------|
| ১. মাথায় | ভেল দিলে, | ঘোঁপায় | ফুল দিলে | (২৩, ২৩) ; |
| ২. পায়ে | আলতা দিলে, | নতুন | বাকল দিলে ; | (২৪, ২৪) ; |

৩. হাতে	মৃণালের বালা,	গলায়	কেশরের মালা,	(২১৫, ২১৫) ;
৪. হীরের বালা	কোথায়,	মতির মালা	কোথায়,	(৪১২, ৪১২) ;
৫. কেউ	জালে ধরা পড়ল,	কেউ	কাঁদে বাঁধা পড়ল,	(১১৬, ১১৬) ;

এরকম হাজার দৃষ্টান্ত পাওয়া যাবে। এখানে তো শুধু ‘শকুন্তলা’র ৩৩ পৃষ্ঠার একটি অল্পচ্ছেদ থেকেই বলতে গেলে প্রায় সবগুলি দৃষ্টান্ত মূঠে ক’রে এনেছি, কেবল শেষ দৃষ্টান্তটি এনেছি ১৮ পৃষ্ঠা থেকে।

কিন্তু সবচেয়ে অবাক লাগে যখন দেখি নানা ছাঁদের ‘অসমদল’ পর্বের বিজ্ঞাসে ছন্দকে এবড়োখেবড়ো ক’রে দিয়েও সব মিলিয়ে মোটামুটি একটা পরিমাণসংগতি রাখা হচ্ছে। এমনটি ঘটাতে হলে যে নূতন ধরনের ঘটকালি আর জোটক-মিলের প্রয়োজন, গভীরতর ছন্দোবোধ না থাকলে তা কিছুতেই সম্ভব হতে পারে না। তাঁর যে-কোনো বইয়ের যে-কোনো পাতায় এর দৃষ্টান্ত পাওয়া যাবে। ‘বুড়ো আংলা’ খুলতেই ৬০ পৃষ্ঠায় চোখ পড়ল :

কানা কুকুরটা	ঘেউ ঘেউ ক’রে	থামলে
হাঁসেরা	হাসতে হাসতে	বললে—
আরে মুখ্য,	আমরা কি তোর	রাজার কথা,
না রাজবাড়ির কথা,	না মাটির কেল্লার কথা	শুনেছি ?

প্রথমে ননে হবে ছন্দটা। একেবারেই এলোমেলো, কিন্তু খেয়াল ক’রে কান পেতে শুনলে বুঝতে পারি এখানে গল্পের অসমতল ভূমিতে শিল্পীর প্রতি পদক্ষেপ সংযত, প্রতিটি বাক্যাংশ শব্দের ধ্বনিসঙ্গতির গভীরতর সূত্রে বিধৃত। কুকুরের ডাক শুনলে কানে একটা ধাক্কা লাগে, কুকুরটা কানা হলে চোখেও ধাক্কা লাগে। তাই এখানে ‘কানা কুকুরটা ঘেউ-ঘেউ ক’রে’— এই বাক্যাংশের বর্ণমালাতে চারটা ‘ক’ হাঁচট খেয়ে দুটো ‘ঘ’— এর ঘাড়ে ধাক্কা মারছে, আর ‘টা’ শব্দটা মাঝখানে একটা কর্শ কেটে আওয়াজ ক’রে উঠেছে। কিন্তু শিল্পীর জাহ্নতে এর ঠিক পরের কথাটিতেই হাওয়া একেবারে পালটে গেল,— এবার কানা কুকুর নয়, হাঁস। ‘হাঁসেরা হাসতে হাসতে’ই তো কথা বলবে, তারা তো হালকা হাসিই হাসে, তারা যে পাখি, তাদের পাখা হাওয়ায় ওড়ে। এখানে ‘হাস’-ধ্বনিটি পর পর তিনবারই শোন যাচ্ছে, শব্দগুলির মধ্যে যেন হাওয়া শিস দিচ্ছে। এর পর ‘হাঁসেরা’ যা ‘বললে’ সে তো কৌতুকের কথাই হবে। কথার ছন্দে-সুরে একটি চাপা-হাসির কৌতুক ফুটে বেরুচ্ছে। বাক্ছন্দের দিক থেকে বিচার করলে এখানে ‘থামলে’ আর ‘বললে’ যেন তবলার দুটি অনিবার্য ‘ঠেকা’, আর সব শেষে তিনটি ‘মুক্তদলে’র প্রস্ফাবক ‘শুনেছি ?’ কথাটিতে একদিকে যেমন উত্তরের প্রত্যাশাজনিত অসমাপ্তির আভাস আনা হয়েছে, অতদিকে তেমনি তবলার চাটি বলছে, ‘এই তো সম।’

নানা মাপের নানা ধাঁচের হৃদ-দীর্ঘ পর্ববিজ্ঞাসে কত বিচিত্রভাবেই যে অবনীন্দ্রনাথ তাঁর গল্পে তাল ভেঙে তাল রেখেছেন, আবার তাল রেখে তাল ভেঙেছেন, তা ভাবলে অবাক হতে হয়। যে-কোনো বই থেকে খানিকটা অংশ পড়লেই পর্বের অন্তত দশ রকমের নূতন ধরণের বিজ্ঞাস চোখে পড়ে। ‘ভূতপতঙ্গীর দেশের’ একেবারে প্রথম পৃষ্ঠাতেই দেখছি :

হুপ্পা হুপ্পা	পালকি চলেছে	বনগী পেরিয়ে ;
ধপড় ধাই	পালকি চলেছে	বনের ধার দিয়ে,
মাসির ঘর ছাড়িয়ে,	ভূতপতঙ্গীর মাঠ পেরিয়ে।	

এখানে ‘বনুগাঁ পেরিয়ে’ ‘বনের ধার দিয়ে’, ‘মাসির ঘর ছাড়িয়ে’, ‘ভূতপত্নীর মাঠ পেরিয়ে’,— এই বাক্যপর্বগুলি লক্ষ্য না ক’রে উপায় নেই। শেষের তিনটি তো বাক্যভঙ্গির দিক থেকে যথাক্রমে দীর্ঘ, দীর্ঘতর, দীর্ঘতম। কিন্তু উপায় কী? ‘ছম্পাহুমা’র সঙ্গে ‘বনুগাঁ পেরিয়ে’ যেই কাঁধ বেলাল, অমনি ‘বনের ধার দিয়ে’ কথাটিও সেই সঙ্গে এসে কী ক’রে চমৎকার মিলে গেল। ‘বনের ধার দিয়ে’-কে মেনে নিলে ‘মাসির ঘর ছাড়িয়ে’-কেও মানতে হয়, আর তা হলে ‘ভূতপত্নীর মাঠ পেরিয়ে’ই বা বাকি থাকে কেন? একেই বলে অজগর গেলা, অথচ কী সহজে লেখক আমাদের ভুলিয়ে নিয়ে এলেন! আগর! জানতেই পারলাম না কখন ‘ছম্পাহুমা’র মতো ছোটো একটি পর্ব থেকে এত দীর্ঘ একটি পর্বে এসে পৌঁছলাম। শেষের পর্ব তিনটির বৈশিষ্ট্য এই যে, এরা একটির পর একটি কেবলি বেড়ে চলেছে, টেনে টেনে কেবলি দীর্ঘ হচ্ছে,— এ ছন্দটাকে বলতে পারি ‘টেনে-চলা ছন্দ’। এখানে এরকম ছন্দের প্রয়োগ সম্বন্ধে অবনীন্দ্রনাথকে প্রশ্ন করলে তিনি হয় তো বলতেন, ‘তা হতেই তো হবে,— কত বড়ো মাঠ, কত দূরের পথ!’ এর উপরে আর কথা নেই।

এবার আমরা অবনীন্দ্রনাথের গল্পছন্দের নূতন একটি রীতির উল্লেখ করছি। এতে ছড়ার ছন্দের পৌনঃপুনিকতা কিংবা অসম ছন্দের সংঘাত-সম্বন্ধের চেয়ে সম্পূর্ণ আলাদা ধরনের আরেকটি বৈশিষ্ট্য ফুটে উঠেছে। একে বলতে পারি ‘দোলনার ছন্দ’,— ঝোঁকের এক ঠেলায় একদিকে যতটা এগিয়ে যায়, ফিরতি টানে আরেক দিকে কমবেশি প্রায় ততটাই ফিরে আসে। দোলনায় দোল খাবার সময় সব ঝোঁকের ওজন এক হয় না, কখনো বেশি কখনো কম। ঠেলার বেগ যখন বেশি তখন সামনে-পিছে ছুদিকেই দোলনের দ্রুতত্ব যায় বেড়ে, আর বেগ যখন মৃদু তখন দোলনের দ্রুতত্বও আসে ক’মে। ঠিক এমনি একটি ঘটনা ঘটতে থাকে অবনীন্দ্রনাথের এই ধরনের গল্পছন্দে। একটি দৃষ্টান্ত দিলেই এর স্বরূপলক্ষণটি বোঝা যাবে। ধরা যাক ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’র একেবারে মুখবন্ধের প্রথম কথাটি :

যত হুথের স্থতি	তত হুথের স্থতি
আমার মনের	এই দুই তারে
যা দিয়ে দিয়ে	এই সব কথা
আমার প্রতিধ্বনি	শ্রীমতী রানীচন্দ
এই লেখায়	ধীরে নিয়েছেন,
হুতরাং	এর জন্তে
যা কিছু পাওনা	তারই প্রাপ্য।

ঠিক দোলনার দোলনের আভাস আসছে। ছুদিকে প্রায় সমান ঝোঁক, তাই পর্বগুলির ভাষা-পরিমাণও ঘেন ভাইনে-বীয়ে জোড়ে-জোড়ে মিল, প্রত্যেক জোড়ায় একটি পর্বের ওজন বাড়লে অগুটিরও বাড়ছে, একটির কমলে অগুটিরও কমছে।

এক ধরনের ছড়াতেও এই দোলনার চালাটি কিছু-কিছু লক্ষ্য করা যায়। এদের জোড়া-পর্বগুলির ‘দল’সংখ্যা অনেক সময়েই অসমান, তবু এরা ‘মাত্রাসমকত্ব’র আভাস আনে স্বরধ্বনির ওজন বাড়িয়ে-কমিয়ে। কখনো কখনো এদের ত্রুশ পর্বগুলির ‘মুক্তদলে’র বিন্ময়করভাবে মাত্রাবৃদ্ধি ঘটে :

আমার কথাটি	ফুর—ল
নটে গাছটি	মুড়ু—ল

কেন রে নটে
গোরুতে কেন

মুড়ু—লি
খা—য়

কিন্তু অবনীন্দ্রনাথের দোলনার ছন্দটি ঠিক এই জিনিস নয়। এখানে বাঁ দিকের পর্বগুলিকে দ্রুতভাবে ও ডানদিকের পর্বগুলিকে অত্যন্ত বিলম্বিতভাবে উচ্চারণ করে ছন্দিকের মাত্রাসমতা আনা হয়েছে, এবং মোটামুটি ছড়ার ছন্দের আদলটিই বজায় রাখা হয়েছে। অর্থাৎ এখানে ডাইনে-বাঁয়ে উপরে-নীচে সব পর্বেরই ওজন মোটামুটি সমান বলে ধরে নেওয়া হয়েছে। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথের লেখা থেকে উদ্ধৃত উপরের বাক্যটি লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে, তাতে সব পর্বের মাত্রা সমান রাখার কোনো প্রয়াসই ওঠে না, শুধু ডাইনে-বাঁয়ে ঝোঁকের মোটামুটি মিল থাকলেই হল, উপরে-নীচে নয়। অবশিষ্ট এই ‘দোলনার ছন্দ’র সঙ্গে ছড়ার ছন্দকে মিশিয়ে নিয়েও নানারকম বৈচিত্র্য এনেছেন অবনীন্দ্রনাথ। এর একটি দৃষ্টান্ত তো ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’র একেবারে প্রথম পৃষ্ঠাতেই আছে :

গাল চাপড়ানো	আমার	পা নাচানো	নিজের
	ছড়া কাটার	তালে তালে।	

এতে দোলনার দোলও আছে, ছড়ার আদলও আছে। কিংবা ‘শকুন্তলা’র ১৮ পৃষ্ঠা খুলতেই চোখে পড়ছে :

কেউ জালে ধরা পড়ল	কেউ ফাঁদে বাধা পড়ল
কেউ বা	তলোয়ারে কাটা পড়ল।

এখানেও প্রথম দুটি পর্বে ‘দোলনার ছন্দ’র আভাস এসেছে, কিন্তু তারপর ‘কেউ বা’ কথাটিতে দোলন থেমে গিয়ে শেষ দুটি পর্বে ছড়ার তাল এসে পড়েছে। আবার তাঁর গদ্যছন্দে লেখা ‘পাহাড়িয়া’ কবিতার প্রথমেই একটু অল্প ধরনের মিশ্রছন্দের একটি দৃষ্টান্ত চোখে পড়ে :

জেগে-ওঠার	কিনারায় কিনারায়	হরের	পাড় বোনে
পানি,—			

এখানে শেষ কথাটিতে দোলনার দোলন একেবারে থেমে গেল। তারপর :

একটি পাখি,	না-দেখা পাখি,	কানে-শোনা পাখি।
------------	---------------	-----------------

এ একেবারে ‘টেনে-চলা ছন্দ’ : প্রথম ঝোঁকে একটু টান, তারপরে আরেকটু বেশি, তারপরে সবচেয়ে বেশি। এই টানা স্বরটুকু দীর্ঘ হতে-হতে চলেছে, এতে শুধু-যে না-দেখা পাখিটির একটানা স্বরের আভাস ফুটে উঠেছে তাই নয়, সেই সঙ্গে একটা দূরত্বের আভাস আসছে,— পাখিটি হয়তো কাছেই কোথাও ভাকছে, তবু তাকে দেখা যাচ্ছে না— সে ‘মনের মধ্যে অনেক দূর।’

লৌকিক ছন্দের ‘দলমাত্রিক’ পর্বকে বাক্যপর্বের সঙ্গে মিলিয়ে ও পর্বগুলিকে নিত্যনূতন ভঙ্গিতে সাজিয়ে এক অদ্ভুত ধরনের কৌতুকরস সৃষ্টি করেছেন তিনি। তাঁর পালাগানগুলি এর উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। তবু তাঁর রূপকথাগুলিও বড়ো কম যায় না। তাঁর জীবনকাহিনীর বইগুলিতেও কথা বলার এই ঢঙ অনেক জায়গাতেই ধরা পড়ে।

বেহালার
ঘোড়া মলার

এক ছুই তিন চার
টপ টপ টপ টপ,

আর

—জোড়াসাঁকোর ধারে : পৃ ১৭

কিংবা—

ব্রজা
হাঁপাতে হাঁপাতে

ওঠেন তো
পবনকে এসে

পড়েন,
বলেন

—মারুতির পুঁথি : পৃ ২৮

কিংবা—

তারপরে
বানরী-বাণায়
তালি চটপট

বাসর জাগরণ,
তার পর,
বানরী-নর্তন
ও ডুগডুগি বাদন ;

—মারুতির পুঁথি : পৃ ১৯

এরকম অসংখ্য কথা ছড়িয়ে আছে তাঁর রচনার যেখানে-সেখানে। আর দৃষ্টান্ত নয়, শুধু একটুখানি ধরিয়ে দিলাম। পাঠক নিজে বই নিয়ে বসে রসিয়ে রসিয়ে আরো নানারকম ঢঙ আবিষ্কার করে খুশি হবেন।

কিন্তু এই প্রসঙ্গে তাঁর রচিত ধ্রুপদী চালের গম্ভীর রীতির গছের কথা না বললে আলোচনার একটা দিক অসম্পূর্ণ থাকবে। এই রচনাগুলি বস্তুত প্রচলিত সাধুরীতির সমগোত্র, যদিও নিপুণ বাণীশিল্পী অনেক সময়ে এতে ক্রিয়াপদের কথ্যরূপটিও ব্যবহার করতে পারেন। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর অল্প কয়েকটি রচনায় এই রীতি অতুসরণ করেছেন, এবং আশ্চর্যের বিষয় এটি তাঁর সাহিত্যের স্বাভাবিক ভাষাভঙ্গি না হলেও, এতেও তাঁর অসামান্য সৃষ্টিকুশলতা প্রকাশ পেয়েছে। এর একটি প্রধান কারণ এই যে তাঁর এ-রচনাগুলি মুখ্যতঃ হয় বৃহৎ নিসর্গচিত্র-ধর্মী নয় ভাস্কর্যধর্মী, এবং এইজন্যই তাঁর শিল্পপ্রতিভা এদের এমন একটি অনবদ্য বাণীরূপ দিতে পেরেছে। শিল্পরীতির বিচারে তাঁর এ-ভাষাও গীতিচিত্রধর্মী, তবে এ-গীতি ধ্রুপদ পর্ধায়ের, আর এ-চিত্র বিশাল দৃশ্যপটের। তাঁর অসামান্য রূপদৃষ্টি ও মৌলিক মনোভঙ্গি এ-ভাষাতেও এক নূতন ঐশ্বর্য এনেছে। প্রথমে ক্রিয়াপদের কথ্যরূপ-বিশিষ্ট রচনার ছুটি অংশ উদ্ধৃত করছি :

একটুখানি আলোর আঘাত, নিশীথবাণী সোনার তারের একটুখানি তীব্র কম্পন। উষার অচঞ্চল শিশির, তার মাঝখানে একটাবার স্থির হয়ে দাঁড়িয়েছি নূতন দিনের দিকে মুখ করে। পৃথিবীর পূর্বপার পর্বন্ত অনেকখানি অঙ্ককার এখানে। রাশীকৃত দেখা যাচ্ছে। কুকসার চর্মের মতো একটি কোমল অঙ্ককার, তারই উপরে আলোর পদক্ষেপ ধীরে ধীরে পড়ছে। সম্মুখে দেখা যাচ্ছে একটি গগনের কলিকা জলের মাঝখানে স্থির হয়ে দাঁড়িয়ে ; যেন ভূদেবী বিশ্বদেবতাকে নমস্কার দিচ্ছেন।

—পথে বিপথে : গিরিশিখরে : পৃ ১১৪

এ-রচনার সৌন্দর্য মুখে বলা যায় না। অঙ্ককার রাত্রিশেষে বিশ্বব্যাপী গম্ভীর প্রশান্তির মাঝখানে পূর্বাকাশে প্রথম আলোর কম্পনটি ভাবার শূন্য বীণাতারে আশ্চর্যভাবে ঝংকৃত হয়ে উঠেছে। এ হল প্রকৃতির একটি স্থির শাস্ত ছবি, এর মধ্যে সর্বত্র একটি সমাহিত ধ্যানের ভাব বিরাজ করছে। কিন্তু যেখানে স্থিতির

মাঝখানে গতির ক্ষিপ্ৰবেগ হঠাৎ চঞ্চল হয়ে ওঠে সেখানে এই ভাষাতেই আরেক ছন্দ আরেক স্বর ধনিত হয় :

ঠিক যেখানটি থেকে সূর্যাস্তের নিচে সন্ধ্যার বেগুনি আঁধার চিরে নদী একটি রূপোর তারের মতো দেখা যায়, সেখানটিতে পৌঁছে পথ ভূপাকার পাথরের উপর হঠাৎ লফ দিয়ে পুবে মোড় নিয়ে পর্বতের একটা উত্তর ঢালু বেয়ে ছুটে নেমেছে।

—পথে বিপথে : বিচরণ : পৃ ১২৭

ছন্দের বেগ-পরিবর্তন ও আকস্মিক ওঠা-পড়াগুলি বন্ধুর পার্বত্যপ্রকৃতির দৃশ্যকে একেবারে জীবন্ত করে তুলেছে। এখানে আঁধার-চেরা নদীটি যেমন তরতর ক'রে ব'য়ে যাচ্ছে, পাহাড়ে-পথটাও তেমনি লাফ দিয়ে পাথর ডিঙিয়ে হঠাৎ মোড় নিয়ে পাহাড়ের অগ্রদিক দিয়ে উর্ধ্বশ্বাসে ছুটে পালাচ্ছে।

এবার তাঁর লেখা থেকে ক্রিয়াপদের সাধুরূপ-যুক্ত একটি বিস্ময়কর বর্ণনা উদ্ধৃত করে আমার বক্তব্য শেষ করে আনছি। বর্ণনাটি কোণার্কমন্দিরের। ভাষার স্ফুর্জী শব্দসঙ্গীতে সিদ্ধুরতঙ্গের মতো ছন্দের অবিরাম ওঠা-পড়ার তালে তালে, কোণার্কমন্দিরের প্রাচীন পাথরের ছন্দোময় রূপটি কী আশ্চর্যভাবে ধরা পড়েছে ! তার গভীর প্রাণস্পন্দনটি মুদঙ্গধরনির মতো আমাদের হৃৎপিণ্ডে এসে বাজছে :

পাথর বাজিতেছে মুদঙ্গের মন্ত্রধনে, পাথর চলিয়াছে তেজস্বান অশ্বের মতো বেগে রথ টানিয়া, উর্বর পাথর ফুটয়া উঠিয়াছে নিরন্তর-পুষ্পিত কুঞ্জলতার মতো শ্যাম-সুন্দর আলিঙ্গনের সহস্র বক্ষে চারিদিক বেড়িয়া! ইহারই শিখরে, এই শব্দায়মান, চলায়মান উর্বরতার চিত্রবিচিত্র শৃঙ্গারবেশের চূড়ায়, শোভা পাইতেছে কোণার্কের দ্বাদশ-শত শিল্পীর মানসগতদল—সকল গোপনতার সীমা হঠাতে বিদ্বিন্ন, নির্ভীক, সন্তোজ, আলোকের দিকে উন্মুখ।

—পথে বিপথে : সিদ্ধুতীরে : গমনাগমন : পৃ ১০৯

এ একেবারে ক্লাসিক। অতি উচ্চাঙ্গের প্রাচীন শিল্পকলা। সমস্ত বাংলা সাহিত্যে বাণীর এই অপূর্ব ভাস্কর্যকর্মের তুলনা নেই। অবনীন্দ্রনাথ এখানে অদ্বিতীয় রূপদক্ষ,— ভারতশিল্পের এই অগুণতম শ্রেষ্ঠকীর্তির অমর দ্বাদশ-শত শিল্পীর যোগ্যতম প্রতিনিধি। তাঁর এ-সৃষ্টির সামনে দাঁড়িয়ে আমরা স্তম্ভিত হই।

অথচ তাঁর সৃষ্টিধর্মী সাহিত্যের মধ্যে এই একটিবার মাত্র আমরা তাঁকে প্রাচীন স্থাপত্যলোকের গৌরবময় শিল্পচূড়ায় অমর ভাস্কর-রূপে দাঁড়াতে দেখতে পাই, তারপর আবার তিনি ফিরে এসেছেন আমাদের পরিচিত জগতে। প্রথম জীবনে একবার তিনি গিয়েছিলেন প্রাচীন 'রাজকাহিনী'র দেশে, কিন্তু সে ইতিহাসের জগৎ, স্থাপত্য-ভাস্কর্যের নয়। তারপরে তাঁর শেষ জীবনে তাঁর সঙ্গে কতবারই তো দেখা হয়েছে 'জোড়াসাঁকোর ধারে'তে, 'ঘরোয়া'য় : সেই পরিচিত মানুষটি ; আলবোলায় নলটি হাতে ধ'রে গল্প করছেন আসর জমিয়ে : মজলিশি মন, শৌখিন মেজাজ, কথা বলার সরস লৌকিক ঢঙ : বলছেন, 'নবাব ছেড়ে দাও, আমি নিজেও যে নবাবি করেছি এককালে।' তাঁর মনে ভেসে আসে কত স্মৃতির রেশ : জোড়াসাঁকোর বাড়িতে সেই দিন-বদলের পালা, কত উৎসব-আলোর রাত, কত সুখহুঃখের মেলা, চেনা-অচেনা কত মুখের ভিড়। সেই সঙ্গে মন চ'লে যায় অনেক দূরে—ছেলেবেলার সেই দিনগুলিতে, চোখে ভাসে সাবক কালের রূপ, একটি বর্ষাসন্ধ্যা, দাসীদের 'পিদিন' জালানো, কানে ভেসে আসে পদ্ম দাসীর ছড়া-কাটার স্বর। কত বড়ো শিল্পীর মন : জলে ওঠে কল্পনার আলো, স্মৃতি হয়ে ওঠে ছবি, ছবি হয়ে ওঠে কথা, কথা হয়ে ওঠে হাজার-বাতি-জালা অপরূপ রূপকথা।

কথক অবনীন্দ্রনাথ

অমলেন্দু বসু

কখনশিল্পের প্রবাহ কত পুরনো ইতিহাসে তার কোনো নির্ভরযোগ্য নির্দেশ পাওয়া অসাধ্য, কিন্তু কাহিনীকথনের ও কাহিনীশ্রবণের আকাঙ্ক্ষা মানুষের অতি পুরাতন আকাঙ্ক্ষা, আর বিশেষতঃ যে-কালে সাধারণ্যে পুস্তকাক্রিত বিচার প্রচলন ছিল না, বস্তুতঃ মুদ্রায়ন্ত্রের প্রচলনের এবং বহুলপ্রচলনের পূর্বে যে-কালে শ্রুতির সাহায্যেই স্মৃতিধর হওয়ার রেওয়াজ ছিল, তখন যে কথকতার প্রচলন বহুব্যাপ্ত ছিল সে-অনুমানে সংশয়ী হওয়া সম্ভব নয়। হাটে গঞ্জে বন্দরে, দূর দূরান্তরের রাস্তায়, সরাইখানায় ধর্মশালায় পিপল গাছতলায়, ব্যবসায়ীদের ও পথিকদের অগ্নি আর কোন্ উপায় ছিল অবসর বিনোদনের, কাহিনীশ্রবণ ছাড়া? কিন্তু যখন মুদ্রিত পুস্তকের প্রচলন হ'ল, অসংখ্য গল্পের বই বেরিয়ে গেল বাজারে, তখনো কাহিনী-কথনের প্রথা ক্ষীণপ্রভব হয়ে গেল বটে কিন্তু অদৃশ্য হ'ল না। হয়তো হবে ভবিষ্যতে যখন টেলিভিশন ও টেপ-রেকর্ডের প্রাধাত্যে মুদ্রিত পুস্তক প্রায় বাতিল হয়ে যাবে। ইতিমধ্যেই অনেক দেশে— এমন কি বাঙলা দেশেও— কাহিনীকথনের আর সে প্রচলন নেই বা আমারও বাল্যবয়সে আমি দেখেছি। বর্ষাঋতুর রাত্রে অথবা শীতশিহরিত সন্ধ্যায়, গ্রাম্যকুটির, নৌকায় (বিশেষতঃ পূর্ববঙ্গে গহনার নৌকা নামে যে সব গওয়ানী নৌকা চলতি ছিল) অথবা শহরের দরদালানেও আমরা কাহিনীকথকের কাছে গল্প শুনেছি ঘণ্টার পরে ঘণ্টা, রুদ্ধশ্বাস কোতূহলে। যে-বর্ষীয়সী দাসীর মুখে আমি এসব কাহিনী বেশি শুনেছি, তিনি ছিলেন শ্রীহট্ট জেলা-নিবাসী, তিনি কাহিনীগুলিকে বলতেন পরস্তাব। পরস্তাব স্পষ্টতঃ প্রস্তাব অথবা প্রস্তাবনা শব্দের প্রাকৃত রূপ, কিন্তু কেন যে কথাটি এই বিশেষ অর্থে প্রযুক্ত হ'ত তা জানি নে। বেউ কেউ বলতেন 'পড়ন কথা।' পূর্ববঙ্গীয় উচ্চারণে 'র' ও 'ড়'য়ের প্রভেদ লুপ্ত সে কথা সবাই জানেন— অবনীন্দ্রনাথের 'একে তিন তিনে এক' গ্রন্থের ৩-৪ পৃষ্ঠায় তাড়-জাত ব্যঞ্জনধ্বনির সম্পূর্ণ অবলুপ্তির চমৎকার দৃষ্টান্ত পাওয়া যায়— স্তবরাং 'পরন কথা' না 'পড়ন কথা' তা আমি বলতে অপারগ, আর কথাটির কী মানে (বানান ও উচ্চারণ যাই হোক-না কেন) তাও আমার জানা নেই, কিন্তু বাল্যকালে অনেক 'পরস্তাব' অনেক "পড়ন কথা" শোনার পুলকিত সৌভাগ্য আমার হয়েছে।

বাল্যকালে পেশাদারী কথকতাও শুনেছি। সচরাচর কোনো যাজক ব্রাহ্মণ (কখনো-সখনো অব্রাহ্মণকেও এ কার্যে আহৃত হতে দেখেছি ব'লে স্মরণ হয়) মাঝারি রকমের আসরে বসে হিন্দুশাস্ত্রীয় কাহিনী ব'লে যেতেন— রামায়ণ, মহাভারত, নানা পুরাণের কাহিনী। কাহিনীকথনে নানারকম পদ্ধতি লক্ষ্য করেছি। কথকঠাকুর কখনো বা ব'লে যেতেন একটানা গছছন্দে, মাঝে-মাঝে হয়তো বাক্যাংশগুলিতে মধ্যমিলের ক্ষণিক দ্ব্যতি প্রকাশ পেত। কখনো বা প্রচুর কথোপকথন চুকিয়ে দিতেন কথনপ্রবাহের মধ্যে। কখনো বলার ভঙ্গী হত অতিশয় নাটুকে (সমসাময়িক বাঙলা দেশে যাত্রাগানের বিস্তার প্রবল ছিল), কখনো বা কথক গান গেয়ে উঠতেন অথবা পয়ার বা লাচাড়ি ছন্দে কথনকারুতে বৈচিত্র্য আনতেন। কণ্ঠনিঃসৃত ধ্বনি, অঙ্গভঙ্গী ও করমুদ্রা, ঘূর্ণিত নয়ন ও মুখমণ্ডলপেশীর চালনা, এ সব কিছুই সাহায্যে কাহিনীকথনে বৈচিত্র্য ও উদ্বেজনার সঞ্চারে কথকের ক্রটি ছিল না। কিন্তু পুরাণকথকতা প্রধানতঃ ধর্মোদ্দেশ্যপরায়ণ ছিল ব'লে

তাতে গল্প বলার স্বাধীনতা ছিল কম। এ হেন কথকতা এখনো বাঙলা দেশে চলে, তবে আধুনিক কায়দায়—রেডিওর মাধ্যমে অথবা শোখিন ধর্মার্থীদের জলসায় মাইক-কণ্ঠ কথকতা। অপরপক্ষে যে-পরিস্থাব অথবা পড়ন কথার উল্লেখ ইতিপূর্বে করেছি, যে-কথনকার আজ প্রায় লোপ পেয়েই গেছে তা ছিল একেবারেই উদ্দেশ্যহীন, নিছক গল্প বলার ও গল্প শোনার তাগিদেই সে-কার জনপ্রিয় হয়েছিল সমাজে, তা ছিল খাঁটি কাহিনীকথনের ধারা। এ ধারায় কথকের অবাধ স্বাধীনতা ছিল, গল্পের কোনো অবশ্য-পালনীয় বাঁধুনিতে তিনি আবদ্ধ থাকতেন না। যখন যেমন শ্রোতা তখন তেমন হ'ত গল্প বলার ঢং। এই সাবলীল কথনশৈলীর কয়েকটি দৃষ্টান্ত অবনীন্দ্রনাথের রচনায় লক্ষ্য করুন—

ছল্লী শুধোলে—“তারপর?”

—“গরের কথা একমাস পরে হলে শুনবা।” বলে চাইবুড়ো পুঁথি তুলে প্রশ্নান—“ঐ নূর্ণপা এলো” বলে।

বাসু আর ছল্লী কোণা আছে? কাবুলীকে জাপটে ধরে কান্না আর খেঁচুনী!

কাবুলীর দ্রুত পলায়ন। সভাত্যাগ ‘কি হ’ল’, ‘কি হল’ বলে আর সকলের।

—চাইবুড়োর পুঁথি, পৃ ২৭

চাইবুড়ো কথা আরম্ভ করতে বান, ছল্লী বলে উঠল—“ও আমি রাবুনী-ঠাকুরের রামায়ণে শুনে নিয়েছি।”

কাবুলী তাকে দাবড়ি দিয়ে বলে—“সে হল জয়রামের রামায়ণ। এ হচ্ছে পোড়ালকার পুঁথি। বসে শোন গির হয়ে।”

“হুম” বলে বুড়ো আরম্ভ করলে কথা।

—চাইবুড়োর পুঁথি, পৃ ২৭-২৮

চাইবুড়ো পাকা কথক; আগের দিনের আসর দেখেই বুঝেছিলেন ‘মহিষ বধ’ ‘বালি বধ’ হবে না। শুনে ভক্তগণ কিছু পাতলা হয়েছেন, তাই হুম্মানকে পিতৃলোকের পক্ষ থেকে ফেলে, শেষ কি হল শ্রোতাদের বুঝতে না দিয়েই—“হুম্মান কি কল, শুনিবা কল্য”—বলে পাঠ বন্ধ করেছিলেন। লোকে ভাবে কতক্ষণে কল্য আসে; ঘড়ি যেন পা টিপে চলে, কল্য আর আসে না; যদি বা এলো তো লোক এসে ফিরে গেল। “শনি মঙ্গল পুঁথির শয়ন, অতএব মঙ্গল উর্দ্ধে বুধে পা’র ধুলো দেবেন অমুগ্রহ করে শুভপাণ ঐ দিন—সন্ধ্যা সাড়ে পাঁচটায় পুঁথি-জাগরণ। ১৯শে চৈত্র, ১লা এপ্রিল, চৈত্র যদি ৮৭১৯ গতে গো সহস্রী গোগে শ্রবণ ফল—স্রী তৈল মৎস্ত মাংসাদি সন্তোষ।”

বুদবারে আসরে লোক আর ধরেনা। চাইবুড়ো মুহম্মদ হাফ করে অতি নম্রবরে পাঠ আরম্ভ করলেন।—মারুতির পুঁথি, পৃ ৫৭-৫৮

কথনশৈলীর এই সাবলীল শক্তিতে গড়ে উঠেছে কথক ও শ্রোতার অন্তরঙ্গতা। কোনো পূর্বনির্ধারিত কাহিনীর বাঁধা সড়কে কথক চলতে রাজি নন। রাম লক্ষ্মণ রাবণ, স্ত্রীরাব অঙ্গদ হুম্মান, হারুনল রসিদ জাকর গিন্দবাদ—এ হেন কয়েকটি সুপরিচিত নামের ব্যবহারে পাঠকচিত্তে stock response মামূলি গায় অবশ্য মিলবে সেকথা চতুর কথকের অজানা নেই। এটুকু সায় তাঁর পুঁজি, তারপরে স্বদক্ষ বণিকের মতো ঐ পুঁজিটুকুকে নানাভাবে খাটিয়ে বাড়িয়ে তোলেন অশেষ ঐর্ষ্যে। বে-লাগাম কল্পনার আবেগে ও নিঃসংকোচ প্রাকৃতভাষার প্রয়োগে তিনি ব’লে চলেন তাঁর কাহিনী, শুদ্ধ বলার আনন্দে, শুদ্ধ শোনার আনন্দে।

২

কথনকার কি আজ বাঙলা দেশ থেকে লোপ পেয়েছে? আমি মধ্যজীবনে প্রবাসী বাঙালী, খণ্ডিত বিপর্ষস্ত বাঙলায় আজো কথনকার ধারা অব্যাহত কিনা জানি নে। ‘এত ভঙ্গ বঙ্গদেশ তবু রঙ্গ ভরা।’ কথকতা সে-রঙ্গের অগ্রতম কী? অক্টোপাসের মতো চারিদিকে ছড়ানো আর অক্টোপাসের মতোই কুদর্শন কলকাতা শহরে আর কথকতা নেই, “আমাকে গল্প” নেই বলেই মনে হচ্ছে। তবুও আশা করি সমগ্র দেশ থেকেই

অন্তর্হিত হয়নি কথকতার ধারা। আশা করি, কেননা কথকতার ধারায় বাঙালীর লৌকিক ঐতিহ্যের এক অনন্ত গৌরব। আশা অন্ত কারণেও করি কেননা আজকের আর ভবিষ্যতের বাঙালী ছেলেমেয়ের কাছে যদি কথকতার ধারা একেবারেই অপরিচিত হয়ে পড়ে তাহলে বাঙলা সাহিত্যের একটি অতি উজ্জ্বল ও আনন্দঘন অংশ তাদের কাছে নিশ্চয় ও নিশ্চয় হয়ে পড়বে—শ্রেষ্ঠ বাঙালী কথক অবন ঠাকুরের লেখার মস্ত একটি অংশ তাদের কাছে নিরর্থক হয়ে দাঁড়াবে। লেখকে ও পাঠকে সে-অসাগ্য হবে পাঠকেরই পক্ষে শোকাবহ।

অবনীন্দ্রনাথের মহত্ত্ব অবশ্য কথকতার একতারাতেই নয়, বহুশিল্পপারংগমতার বিচিত্রবীণায়। যদি তাঁর অধিকথ্যাত শিল্প-নিপুণতার কথা ছেড়েও দিই (অর্থাৎ চিত্রশিল্পের প্রসঙ্গ না-ও তুলি), শুধু তাঁর রচনা শিল্পের কথাই চিন্তা করি, তা হলেও দেখতে পাব লেখক অবনীন্দ্রনাথের বিষয়বস্তু কত বহুবর্ণ, তাঁর রচনাশৈলী কত অনায়াসে বিষয়বস্তুর সহধর্মিণী! ঐতিহাসিক কাহিনীর শিল্পরূপ অল্পভূতিঘন যে-সমৃদ্ধি লাভ করেছে রাজকাহিনীতে তার তুলনা বাঙলা বা উত্তর ভারতীয় কোনো সাহিত্যেই নেই, ইংরেজি সাহিত্যেও দুর্লভ। ‘পথে বিপথে’ সমকালীন পরিবেশে খুশ্খয়ালী রচনার উৎকৃষ্ট উদাহরণ। ‘নালকে’ পাই জ্ঞাতকের কাল; ‘আলোর ফুলকি’তে নিসর্গ-দর্শনের সূক্ষ্মভূতিশীল গতকাব্য; ‘বুড়ো আংলা’তে শিশুকল্পনা ও শৈশবমর্মী বয়স্ককল্পনা সমানভাবে উদ্দীপিত, তাতে হাঁস ছেলে ও শেয়ালের কাহিনীর সঙ্গে মিলেছে বিশ্বস্তির কাহিনী, পাহাড়ী উপাখ্যান, আসামী বৃক্কজি। ‘ভূতপত্নীর দেশে’ ফ্যান্টাসি বা অতি-কল্পনার অবাধ বিচরণ ক্ষেত্র। সর্বত্রই অবন ঠাকুর উপকথাবার, গল্পবলিয়ে, অথচ তাঁর গল্পের কথাবস্তু কখনো পুনরাবৃত্ত হয় নি। অসীম ঐশ্বর্যবান কল্পনার সঙ্গে মিলেছে বিচিত্র অভিজ্ঞতা আর তার সঙ্গে আরো মিলেছে বহুবর্ণাঢ্য রচনাশৈলী যাতে আমি ইন্দ্রবহুর মত অন্ততঃ ছয় সাতটি বিভিন্ন বর্ণ লক্ষ্য করতে পারি। ইংরেজ কবি-সমালোচক ড্রাইডেন কবি চসার-এর প্রশংসায় মুখর হয়ে বলেছিলেন, Here's God's plenty!—অনুপূর্ণার সে-ভাণ্ডার অবন ঠাকুরের রচনাবলীতে, সেখানে অফুরন্ত বৈচিত্র্য, ঐশ্বর্য, প্রাচুর্য। কিন্তু যেন এ-প্রাচুর্যও প্রচুর নয়! ঐশ্বর্যবান ও বিচিত্র এই কাহিনীর জগতে যেন অবনীন্দ্রনাথের স্বজন-প্রেরণা অবসর ও ক্ষান্ত হল না, প্রবীণ বয়সে নিযুক্ত হল নতুনতর কথাবস্তুর আর কল্পনার আর শৈলীর সন্ধান। অবনীন্দ্রনাথ হলেন কথক অবন ঠাকুর। ‘রাজকাহিনী’ ও ‘বুড়ো আংলা’র লেখক শুরু করলেন ‘চাঁইবুড়োর পুঁথি’। শিল্পী অবনীন্দ্রনাথের বিচিত্রবীণায় এ-কথকতা একটিমাত্রই তার কিন্তু সে-তার অবজ্ঞেয় নয়, সে-তারে ও অগ্রাণ্ড তারে স্বরের নিখুঁত সংগতি বিদ্যমান।

কথকতার আদর্শ অবনীন্দ্রনাথ পেয়েছিলেন কোথা থেকে ?

শিল্পকর্মের উৎসসন্ধান সমালোচনার কিছু একটা মহৎ উদ্দেশ্য নয়, সমালোচনার প্রধান উদ্দেশ্য শিল্পের রসাস্বাদন। যে-ঐহিক্য যে-তথ্যসন্ধান এই প্রধান উদ্দেশ্য বিন্ধিত হয় বা সে-উদ্দেশ্যের ব্যাঘাত ঘটায় অথবা এমন কি সে-উদ্দেশ্যের সহায়তা করে না, সে-ঐহিক্যের সে-তথ্যের অল্প যে-মূল্যই থাক না কেন কোনো শৈল্পিক সার্থকতা নেই, সং সমালোচকের দৃষ্টিগোচরে সে-তথ্য নিমূল্য। তবে অবন ঠাকুরের কথনপরায়ণতা আলোচনা করতে গিয়ে এ-পরায়ণতার উৎসসন্ধান নিতান্ত অসার্থক নয়। ‘পড়ন কথা’ বা লৌকিক কথকতা বাঙলার শিশু সাহিত্যে স্থান পেয়েছে সম্ভবতঃ প্রায় একশো বছর যাবত। দক্ষিণারঙ্গন মিত্র মজুমদার স্বকৌশলে উপকথার ভাষা ও কথনছন্দ স্বীয় কথনকারুতে আমদানি করেছেন। উপেন্দ্রকিশোর রায় চৌধুরী এবং স্থলতা রাওয়ের গল্পের বইগুলিতে, শাস্তা ও সীতা দেবীর হিন্দুস্থানী উপকথায়, তা ছাড়া আরো

গুটিকয়েক বইয়ে ব্যবহৃত উপকথার বাক-ভঙ্গি রুতিমত, কিন্তু অবন ঠাকুরের উপকথায় ও কথকতায় যে-গুণ তা'কে বলব রুতিমতেরও অধিক কেননা সে-গুণ নবনবোন্মেষশালিনী সৃষ্টির গুণ। কিন্তু 'মারুতির পুঁথি' ও 'চাইবুড়োর পুঁথি' কি কেবল শিশুরই জ্ঞাত? আমি অন্ততঃ একজন বাঙালী পাঠকের কথা জানি যার শৈশব আজ প্রায় অর্ধ শতাব্দীর দূরত্বে ধূসর তবুও যার প্রোট চিত্ত এট বই দুখানার দুর্জয় আস্থানে অসংকোচে সাড়া দেয়। এমন প্রোট বাঙালী পাঠক সমাজে অবশ্যই বিরল নয়। বয়সের কোনো সীমানা নেই অবন ঠাকুরের কথকতায় আনন্দ পাবার জ্ঞাত। ছয় থেকে ষাট, আট থেকে আশী, সব বয়সেই এ-কথকতায় আনন্দ পাওয়া যেতে পারে শুধু যদি পাঠকের চিত্তে নমনীয় সংবেদনা থেকে থাকে। তা ছাড়া 'মারুতির পুঁথি' ও 'চাইবুড়োর পুঁথিতে' যে-অর্থঘনতা, যে-সুস্থ অর্থ-বৈচিত্র্য, যে-wit বিচরমান তাদের মাহাত্ম্যে এ-বইগুলি শিশুসাহিত্যের সীমানা পেরিয়ে পৌঁছেছে সার্বজনিক সাহিত্যের স্তরে, প্রাকৃত উপকথা থেকে শালীন সাহিত্যের স্তরে। অতএব অবন ঠাকুরের কথকতার উৎসসংকান নিরর্থক নয়। উৎসের জ্ঞানে এই কথকতা-শিল্পে আমাদের আনন্দ আরো নিবিড় হওয়া সম্ভব। কিন্তু স্কোভের বিষয় 'অবনীন্দ্রনাথের কোনো তথ্যপ্রায়ণ জীবনী নেই, তাঁর অভিজ্ঞতার ও কর্মের কোনো বিশদ কালপঞ্জী নেই, কোন্ ধরনের বই তিনি পড়েছিলেন ও পড়তে ভালোবাসতেন, সে-সব তথ্য সম্ভবতঃ তাঁর এককালীন নিকটবর্তীরা জানেন কিন্তু সাধারণ্যে তা' অজ্ঞাত। অতএব আজকের আলোচক শুধু অচ্যুতেনেই নিরন্ত হবেন। শৈশবে যে-দাসীর হেফাজতে ছিলেন সেই পদ্মদাসীর কাছে শুনেছেন কি 'পড়ন কথা'? অথবা মনোহর সিং দরওয়ান বা সমসের সিং কোচোয়ানের কাছে? যাকে বলে teen-age, সেই দশের কোঠার সহজগ্রাহী বয়সকালে মিশেছেন কাদের সঙ্গে, গেছেন কোথায়, দেখেছেন কী? গঙ্গার ঘাটে যে-সব স্টীমলঞ্চ অথবা নৌকা বাঁধা থাকত (আজো থাকে), সেগুলির খালাসি ও মাল্লার সঙ্গে মিশতেন কি, শুনেছেন কি তাদের কাছে মুসলমানী কিসসা, উত্তরভারতীয় দস্তান? কোনো কোনো সময়ে তাঁর সঙ্গী ছিল কি বাবুচি খানশামা ছাঁকোবরদার উড়ে বেহারার? অথবা কাছারির নায়েব বরকন্দাজ লাঠিয়াল? সিদ্ধবাদ হারুনল রসিদকে জেনেছেন কি গল্পের আড্ডায় অথবা বইয়ের পাতায়? সে বই কি বটতলার 'দোভাষী সাহিত্যের' দু-চারখানা কহানী কিসসা—আমীর হুমজা, গুলেবকাওলী-আর কসানা আজায়ব—যেসব উপকথা অর্ধশিক্ষিত বাঙালী মুসলমানের চিত্তে আনন্দের খোরাক জুগিয়েছে দীর্ঘকাল? আর চাইবুড়োর নকল কি কেউ ছিলেন সত্যিকারের জীবনে, আর খাতাঞ্চি মশায়ের?

এসব কৌতূহল চরিতার্থ না হলেও অবন ঠাকুরের কথকতায় আনন্দলাভের অসুবিধা হয় না। দায়িত্বচেতন সং সমালোচকের শুধু এ কথা বারংবার মনে হবে যে শালীন সাহিত্যে লৌকিক কথকতার রূপায়ণ বাঙলায় (বোধ হয় যে-কোনো ভাষাতেই) নিতান্তই অভিনব, স্তরায় অবনীন্দ্রনাথের রচনার সম্পূর্ণ মূল্যায়নের পূর্বে জানা দরকার (অথচ সে কথা এখন জানা যাচ্ছে না) তাঁর কথকতা-শৈলীর পিছনে সাহিত্যিক ঐতিহ্য কোথায়, কতটুকু?

৩

কথকতার দুনিয়ায় চাইবুড়ো কথকপ্রবর। তাঁর স্বনামেই একখানা বই হয়েছে—'চাইবুড়োর পুঁথি'। অল্প বই 'মারুতির পুঁথি'রও কথক মহামতি চাইবুড়ো, যদিচ মাঝে মাঝে শ্রীরামচন্দ্রের নাম স্মরণান্তর তিনি

হাওয়া হয়ে যান আর তখন চাংড়া ঠাকরনকে শুধোলে জানা যায় যে বুড়ো গেছেন রামরাজাতলায়, সেখান থেকে রামকৃষ্ণ মঠের দিকে, সেখান থেকে শ্রীরামপুরে, অতঃপর রামপুরহাটে, অবশেষে রামকেটপুর ঘুরে এসে আবার ব্যাসাসনে বসেন পুঁথিপাঠ করতে। ‘রং-বেরং’ নামধেয় বইয়ের তিনটে গল্পে চাইবুড়ো হাজির—‘চাইদাদার গল্প’ ‘রতনমালার বিয়ে’ ‘বহিত্র’। চাইবুড়ো ছাড়া আর যে-খাতাঞ্চিমশায় মাঝে মাঝে দেখা দেন— চাইদাদারই মাসতুতো ভাই অথবা পিসতুতো সম্বন্ধী কিনা জানি নে— তিনি যখন ইচ্ছাময়ী বটিকা গালে পুরে ‘ইম্চামই তোমারই কিরুপা’ ব’লে জমিদারী সেরেস্তার ফর্দ নিয়ে বসেন তখন পড়ন কথার জগংটা উপকথার জগং থেকে নেমে আসে যে-জগতে তাকে কি বলব অবকথার জগং? সে-জগতে কুস্তুনতুনিয়ার এক সদাগর আশ্চর্য শকুনবিহার কুপায় আপন জরুর হাত থেকে প্রাণরক্ষা পেয়েছিল, সে-বিহার মালিক ছিল এক নাম-না-জানা ফরাসী পণ্ডিত আর ভাগ্যবান ভারতবর্ষে সে-আশ্চর্য বিত্তা অর্শেছে (খাতাঞ্চি মশায়ের প্রমুখ্যং এসব তথ্য আমরা জানতে পেরেছি) এক অবনীবাবুতে আর খাতাঞ্চির টেম্পোরারি নফর শ্রীখুদিরাম বিখ্যাসে! অবনীবাবুর জুটিটি ভালো! সে-আশ্চর্য বিত্তা না আছে রবিবাবুর না আছে এমন কি তাঁর ইঙ্কলমাণ্টার জগদানন্দ বাবুর, আর এ-প্রসঙ্গে মহাত্মা গান্ধীর নামোন্মেষ্তেখ মানে ধান ভানতে শিবের গীত! শকুনবিহার প্রায় অনন্ত মালিক খুদিরাম জেনেছে মোরগের গাওয়া গজলের ভাষাটা কী?

শুন। গুল্মূর্গা ফুল বনের বন মোরগ,

ফজিরে উঠি, খেলাই রুটি, পালক মুঠি চুজারে রোজ-ব-রোজ।

—রং-বেরং, পৃ ৪৯

মাত্রানির্ভর এ-ছন্দের ফার্সী শব্দগুলিতে সত্যেন দত্ত ও নজরুল ইসলামকে মনে পড়ে। শকুন বিহার প্রসাদ্যং গোবেচারি খুদিরাম আবৃত্তি ক’রে দিল অনেকগুলি “উদ্‌ক” গজল, আর ইচ্ছাময়ী বটিকার কুপায় উর্দু শায়েরী আগর। আরো জানতে পারি।

গর্দবাদের ওর্দানশীল কোর্মা ক্ষেতের খোসবু

জিলদে ধরা বুলবুলির গান খুঞ্চে ঢাকা বস্ত্র।

—রং-বেরং, পৃ ৯০

পোর্টম্যান্টো। শব্দরাজির এমন নিখুঁত ননসেন্স অবন ঠাকুর ছাড়া আর লিখতে পারতেন স্কুকার রায়, স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ আর অবশ্য লিউইস্ কারল্। কিন্তু উর্দু বাহী গজলে ননসেন্স ছাড়া অল্প সেন্সও আছে। সেন্স মানে যদি ইন্ড্রিয় তা হ’লে শ্রবণেন্দ্রিয় শিহরিত হয় গুণগুণানো এই গজলে আর রসনেন্দ্রিয় নিশ্চয় নিরাসক্ত থাকতে পারে না :

হুন মরিচ গলদা চিংড়ি

খোল কাবাবি দোলমা

কোর্মাবাগের মূর্গাদারি

পিক কাবাবি খোরমা

হুর্মা কাজল রাতে রাতে

গরমাগরম চুকরা

গুল মূর্গায় খুনখারাবি

বখরেন্দারি বখরা।

—রং-বেরং, পৃ ৯৪

এ হেন খাততালিকার জুড়ি মিলবে অত্ৰ।—

শির বিরিঞ্জি ফাগুদা আর গোলাপী সরবৎ,
কালিয়া কোন্দ্রা কোফ্তা কাবাব দল্লকৎ।
আখরোট মনাকা কিসমিস বাদাম,
খোরমা ও খেজুর কত ভাল ভাল আম।
শিরা ও মালাই ফিরগী চৌরসের চুখ,
চিনি মিছরি নিয়মিত খাইনু বহৎ।

—একে তিন তিনে এক, পৃ ১৭

গলদা চিংড়ি কোফ্তা কাবাব ইত্যাদি আমিষ ভোজ্য যদি কোনো বৈষ্ণবপ্রবরের রুচিসংগত না হয় তা হলেও অবন কথকের রাজ্যে অত্ৰ ভোজ্য সামগ্রী আছে যা আজকালকার রেলস্টেশনের হিন্দী নামধারী ‘শাক-উপাহার গৃহে’ মিলবে না। শ্রীমান হুম্মান যখন ‘স্বস্তোঃ বৈতপীঠে’ পৌছলেন তখন ‘ভাই ভাই’ বলে ধ্বস্তরিপুত্র পবননন্দনে দেন শত চুষন আর ভৃত্যকে ডেকে বলেন—

ভাগ্য বলে আইয়েন পবননন্দন,
লুচি মালপোয়া তেলে ঘুতেতে ঝাঁকিয়া,
টোয়া টোয়া করে ভাজ উচ্ছে কড়কড়ি,
অড়হড় ডাল আর মুগের সাউলী,
বুঝাণ্ডের অঞ্চল তাহে দোবরা চিনি,
পাকশাল হৈতে আইল পকাশ ব্যঞ্জন,
ভোজন করিয়া ঘোঁহে কৈল আচমন,

ভালোস্ত প্রস্তুত এর অন্ন ব্যঞ্জন।
বার্গাকু ভাজহ তাহে তিল বড়ি দিয়া।
গুড় চিনি একত্রেতে তাহে গুলবড়ি।
পুণখট মোচাণ্ট কদলীর আউলি।
নারিকেল পুর ভাজো— খায়া করবেন ইনি।
হলু সঙ্গে বৈতরাজ করিল ভোজন।
কপূর ভাসুল নিল মুগের শোধন।—মারুতির পুঁথি, পৃ ৩৫-৩৬

উর্ শব্দের প্রয়োগ কেবল ননসেন্স ও ভোজনবিলাসের জ্ঞান নয়, কথকতায় একটা বিশেষ সুরসঞ্চারের জ্ঞান। যে-উর্ শায়েরী উপরে উল্লেখ করেছি তার সগোত্র (কিন্তু ঈশ্বর জানেন এ-গীতের অর্থ কি) মিলবে শিল্পবাদের গজল গীতে—

খার হাজরতি কররে তক দেলসে খাটকতা যায়েগা
মোরগে বেছমেল কি তারেহ লাসা তড়ুগা যায়েগা
মর্ গিয়া হৌ মেয় ছুনিয়াকি হান্নরাত দিদার মে
কররে তর্ক মোরাজ কী রাহ তাকতা যায়েগা।

—রং-বেরং, পৃ ১১

এখানে কতকগুলি উর্ ও ভূয়া-উর্ শব্দের সমাবেশ ও উর্ গজলের ঢং। অবন ঠাকুর আরবী ফারসী উর্ জানতেন কিনা, জানলে কতটা জানতেন, সে তথ্য আমার অজ্ঞাত; কিন্তু উর্-ঘেঁষা শব্দচয়ন (সর্বত্র নয়, রচনা-বিশেষে) তাঁর রচনাশৈলীর একটি প্রধান আঙ্গিক। ভারতচন্দ্রের পর থেকে বাঙলায় কবিগানের সঙ্গে যে-মুসলমানী পুঁথিসাহিত্য প্রচলিত হয়েছিল, বটতলায় ছাপা সে-সব সম্ভা পুঁথি সম্বন্ধে শিক্ষিত বাঙালী উদাসীন এবং কুণ্ঠিতনাশা, অথচ সে-সব পুঁথিপাঠে ও শ্রবণে অসংখ্য মাঝি-মাল্লা-ব্যাপারী-মজুরের শ্রমহরণ হয়েছে দুই শতাব্দী যাবৎ। ইদানীং এ-সাহিত্যের নামকরণ হয়েছে ‘দোভাষী সাহিত্য’; ‘দোভাষী পুঁথিতে বাঙলার সঙ্গে প্রচুর আরবী-পারস্য শব্দ ব্যবহৃত হত বলে আমরা এই নামকরণ করেছি’

(‘বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত’, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়, পৃ ২২)। দোভাষী শব্দভাণ্ডারের একটি দৃষ্টান্ত উদ্ধৃত হ’ল ছহি জৈগুনের পুঁথি থেকে—

সালাম করিয়া বলে তামাম সরদার।
তদুচ্ছিন্ন করহ মাফ আমা সবাকার ॥
লড়িয়া তোমার সাথে না হইনু ফতে।
আখেরে হইল দায় জ্ঞান বাঁচাইতে ॥
এখন তোমার পানা লিয়াছি আসিয়া।
আমা সবাকার তরে রাগ নেওয়াজিয়া ॥

এই দোভাষী শব্দচয়ন ও ঢিলেঢাল। পয়ার অবন ঠাকুর এত সহজে আত্মসাৎ করেছেন যে মনে হয় যেন সারাজীবন তিনি এই কিসসা-সাহিত্যের আবহাওয়াতেই মানুষ। নিম্নোদ্ধৃত ছত্র কয়টি যদি কোনো দোভাষী পুঁথিতে ঢুকিয়ে দেওয়া যায় তা হলে ওগুলিকে যে কেউ প্রক্ষিপ্ত মনে করবেন এমন আশঙ্কা হয় না—

বুড়ার খাতিরে আমি ঠাহরি কম জোর।
ছওয়ার করিয়াছিনু গর্দান উপর ॥
যখন এশারা করি নামিতে এহায়।
ছুই পায়ে নেপটিয়া ধরিল গলায় ॥
এয়ছা গলা দেবে ধরে পাও লাগাইয়া।
আমি বলি দম বুঝি গেল নেকালিয়া ॥
চাম বরাবর পাঁও আছিল এহার।
তছমার মাফিক ডালে গলেতে আমার ॥
জোর করি বুড়া পাঁও লাগায় গর্দানে।
বেহৌস করিয়া মোরে গেরায় জমিনে ॥

—রং-বেরং, পৃ ১৪

কিসসা-রচনার কিছু কিছু বিশিষ্ট আঙ্গিকও আছে যথা, ‘তুড়ি’, ‘জুড়ি’, গজল গীত, গীত, জবাব গীত ইত্যাদি। সে-সমস্তই অবন ঠাকুরে হুবহু অনুল্লুত হয়েছে। গ্রীক নাটকের Stichomythiaর মতো পয়ার ছন্দে কথোপকথন-আঙ্গিক অবলম্বিত হয়েছে, এক ছত্র বলছে খালাসী, পরের ছত্র কাঠুরিয়া—

- ১। সোনা নয় সোনা নয় মানিকের মুরতি।
- ২। কড়ু বনে পয়লা হয় মানিক আর মোতি ॥
- ৩। গুন ভাই নির্বাস হয় বন মানুষ।
- ৪। দুই দুই নাই তেরা কোন হস গুস্ ॥ —রং-বেরং পৃ ১২

উহু শব্দচয়নের সঙ্গে ছত্রগুলিতে মধ্যমিলের আমদানী হওয়ায় রচনার স্বরবৈচিত্র্য বেড়েছে—

দেখহে খালাসিগণ কইরা খুব নিরীক্ষণ
বিপদে পইরাছে জানি হবে কোন মোহাজন।
কিবা কোন্ ছওদাগর যেতেছিল ছপর
তুফানে পইরা ডিক্রা হৈল তর এইক্ষণ ॥

—রং-বেরং, পৃ ১২

খালাসিগণ, নিরীক্ষণ, মোহাজন, ছওনাগর, ছপর, এইক্ষণ, ইত্যাদি মিল-লাগানে। শব্দগুলির উচ্চারণ স্বরাস্ত হবে পরার পাঠরীতির প্রাচীন ধারানুসারে।

অবন ঠাকুরের উর্শবহুল শৈলী সিদ্ধবাদ কাহিনীতেই প্রযুক্ত হয়েছে, আর এ-কাহিনী তাঁর লেখায় অনেক কাল থেকেই উকিঝুঁকি মেরেছে। পুরনো বই ‘ভূতপত্নীর দেশ,’ সেখানে সিদ্ধবাদের আবির্ভাব খুবই নাটুকে পরিস্থিতিতে—

দেখি ছটা বেহারা আমার পাঙ্কি নিয়ে বসে আছে,— দেখতে কালো কিচুকিলে !

“কে হে বাপু তোমরা আমার পাঙ্কি নিয়ে ?”

“বাবুজি, আমরা তোমার পিসির চাকর— কিচুকিলে, কাহুলে, বাহুলে, ঝাগুলে, মাগুলে, হারুলে।”

..

“আমার নাম হারুলে নয় ;— আমি হারুল-আল-রশীদ, বোগদাদের নবাব পাড়া খাঁ জাহান্নার শা বাদশা। এখন হয়ে হারুল্লা।

“এবদিন আমি আমার বসরাই গোলাপবাগ বলে যে বাগান সেখানে বসে ঝড়ঝড়িতে তামাক খাচ্ছি, আর গোলাপজলের ফোয়ারার ধারে বসে এই মশর আমার পোষা বুলবুল বোস্তার সোনার খাঁচাটা ধুয়ে-মেজে সাফ করছে, এমন সময় সিদ্ধবাদ নাবিক সাত সমুদ্রের জলে সাতখানা জাহাজ-ডুবি করে এসে হাজির— ভিজ়ে কাপড়ে ছু হাতে আমাকে সেলাম ঠুকতে ঠুকতে।

...

আমি সিদ্ধবাদের হাত ধরে উঠিয়ে তাকে ঠাণ্ডা করে টুলে বসিয়ে বল্লম— “সিদ্ধবাদ, শোনো। জান আমি হারুল আল-রশীদ, আমার সামনে মিথ্যে কথা বললে তোমার মাথা কাটা যাবে জানো !”

সিদ্ধবাদ বললে— “জানি ভুজুর, সেই জন্তেই তো আমার ছুঃখু ! সব সত্যি বলতে হল ভুজুর, একটা মিথ্যা কথা দিয়ে এবারকার গর সাজাতে পারবুম না।

— ভূত পত্নীর দেশ, পৃ ১৬-২০

ফ্যান্টাসি বা অতিকল্পনার নিদর্শন হিসাবে ‘ভূতপত্নীর দেশ’ অনবদ্য আর উৎকলীকৃত সিদ্ধবাদ, হারুল আল-রশীদ মশর সে-কল্পনার তুলনাত্মক প্রতিভাগ, কিন্তু তবুও এ-সিদ্ধবাদে মন ভরে না। এ যেন বড়ই ভঙ্গভাবী সিদ্ধবাদ, সর্বক্ষণ সে জানে তার শ্রোতা বলকাতাবাসী ভণ্ডা ছেলেমেয়েরা, তার বাক্‌ভর্ণী চলেছে শালীন সাহিত্যের ছককাটা রাস্তায় সাবধানে। সে-ছককাটা রাস্তা থেকে ছিটকে বেরিয়েছে সে ‘সিদ্ধবাদ-বিবরণ পড়ে’। একরা সে কথা বলেছিল নিস্ত্রাণ মাজিত ভাষায় :

‘ভুজুর, আমি এবার কি আশ্চর্য কাণ্ড দেখে এসেছি,— এবারে আমি জাহাজ নিয়ে হিন্দুস্থানের দিকে বাণিজ্য করতে গিয়েছিলাম’।

“সিদ্ধবাদ-বিবরণ পড়ে” সে বলতে লাগল—

আমার নাম হিন্দবাদ নয়— ছন্দবাদ জাহাজি ; বোগদাদ হৈল ডেরা আমার। আমার জাহাজগুলো সাত সমুদ্রের তেরো নদীর নোনা আর মিঠা জলে চলাচল কৈরা কিঞ্চিৎ জ্বলম্বল হয়েছে, সেই কারণে কিছু মন-পন কাঠের পিয়োজনে এদেশে আগমন। হঠাৎ বনের মধ্যে মশরের সঙ্গে সাক্ষাৎ।

—রং-বেরং, পৃ ১৪-১৫

সিদ্ধবাদ এখন রূপান্তরিত হয়েছে ছন্দবাদে, রক্তমাংসের জাহাজিতে, যে-রকম জাহাজি খিদিরপুরে চাটগাঁয়ে

পাইন্-হোটেলের চ্যাটাই-শয্যায় বসে হাঁকো টানে। এই রূপান্তরের কারণ তার বচনভঙ্গী। কিস্মা-সাহিত্যের দোভাষী বাক্-ভঙ্গিতে সিদ্ধবাদের মুক্তি, অবনষ্টাকুরের কাহিনীকথন জয়যুক্ত।

৪

কত রকমের বাক্-ভঙ্গিই না অবনীন্দ্রনাথ ধরে রেখেছেন তাঁর রচনায়! শ্রেষ্ঠ শিশু-সাহিত্যের স্বচ্ছন্দগামী বাক্ধারায় বয়ে চলেছে কতকগুলি গল্প—‘বুড়ো আংলা’, ‘ভূতপত্নীর দেশ’, ‘ক্ষীরের পুতুল’, ‘একে তিন ভিনে এক’, সর্বত্রই সে-প্রবাহের কলধ্বনি। কখনো বা মোরাদাবাদী মিনা-কারুর হুম্ম মিনিয়োর কাঙ্ক্ষের মত ছোট কথিকায় (যথা: ‘সাথী’ ‘খোকাখুকি’) ফুটে উঠেছে অপরূপ রূপক যার তুলনা মিলতে পারে কেবল রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিকা’য়। সাধারণ প্রবহমান বর্ণনাতেই কত কুশল কারিগরি অথচ কত সহজ—

সকাল থেকে সন্ধ্যা তিনি বেড়িয়ে বেড়ান, একলাটি। চারিদিকে বড়ো বড়ো দেবদারু আর ঝাউ, এত পুরোনো যে তাদের বয়স কেউ জানে না। ডালে ডালে সব সবুজ সেওলা জটার মতো ঝুলে পড়েছে; শিকড়গুলো তাদের পাথর আঁকড়ে কোন্ পাতালে যে নেমে গেছে তার ঠিক নেই। কোথাও ঝুর-ঝুর করে পাতা ঝরছে, কোথাও বাউফলগুলোয় মাটি একেবারে বিছিয়ে গেছে। একটা নালার ধারে ঝরণা ঝরছে, তারি একপাশে ব্যাঙেরা ছতরি বেঁধে হাট বসিয়েছে। —আলোর ফুলকি, পৃ ৭৪

আবার কোনে। সময় এই গড়েই পুরোপুরি লিরিক্-এর ধর্ম এসে পড়ে আবেগ ও কল্পনার ব্যঙ্গনায় :

দেখতে দেখতে দূর আর কাছের রাস্তা-ঘাট মাঠ-ময়দান ঘর-দুয়ার গ্রাম-নগর বন-উপবন সোনাময় হয়ে দেখা দিলে। কিন্তু দূরে পাহাড়ের গায়ে এখানে ওখানে নদীর ধারে গাছগুলোর শিয়রে এথেনো একটু আঁধাটু খুয়াশ মাঁকড়ার জালের মতো জড়িয়ে রয়েছে, ওগুলো তো থাকলে চলবে না, ঝুকড়ো প্রথমে আঁশে বসলেন, “সাফাই”, সোনালী ভাবলে ঝুকড়ো বুঝি ইংকিয়ে পড়েছেন আর বুঝি পাবেন না গান করতে, কিন্তু “আরো আলো চাই” বলে ঝুকড়ো আবার গা-ঝাড়া দিয়ে এমন গলা চড়িয়ে ডাক দিলেন যে মনে হল বুঝি তাঁর বুকেটা ফেটে গেল, “আলোর ফুল আলোর ফুল, মু-উ-উ-উল-কি-ই-ই আলো-র-র-র-র”। দেখতে দেখতে আকাশের শেষ তারাটি সকালের আলোর মধ্যে একেবারে হারিয়ে গেল, তারপর দূরে দূরে গ্রামের বড়ীর উপর অলস্ত আখার সাদা ধূঁয়া বুঙলী পাকিয়ে সকালের আকাশের দিকে উঠে চলল আঁশে আঁশে। ঝুকড়ো দেখলেন আলোর ঐকিমিকি আঁচলের আড়ালে সোনালিয়ার হুম্মর মুখ। ঝুকড়ো মোহিত হলেন। আজ তার সকালের আরতি সার্থক হল, তিনি এক আলোতে তাঁর জন্মভূমিকে আর তাঁর ভালোবাসার পাণ্ডিতিকে সোনায় সোনার সাজিয়ে দিলেন। —আলোর ফুলকি, পৃ ৪৬

আর একদিন সেগেন হুম্মান— অযোধ্যার উপরে রাতের আকাশে উঠেছে চাঁদ, তারা, তার নাচে ঘুরছে, ফিরছে, ঝলছে, নিভছে— রাশি রাশি জোনাক-পোকার ঝাঁক। বাতাসে লাগছে থেকে থেকে বাঁশীর হুর! দেখতে দেখতে চাঁদ অস্ত গেল। সকালে সূর্য উঠলে— কিন্তু যেন কালে একখানা লোহার তাওয়া। তার পর দশ দিন ধরে আর কিছু দেখা যায় না— কেবল ঝড় আর বৃষ্টি, আর তার মধ্যে মধ্যে বাতাসে হু হু কান্নার হুর! কি যেন একটা ঘটে গেল অযোধ্যার দিকে। দশ দিন পরে সূর্য উঠলে তেলের মত হলুদ গোলা আকাশে একটা বার— তার পরই লোহার কস-ধরা কালে মেঘের রথ সূর্যের আলো অন্ধকার করে দক্ষিণ মুখে চলে গেল। তার পর আকাশ পরিষ্কার— নীল, হলুদ, আর সোনালী রং-এর পতাকা যেন দেখছি। ঝড় নেই, বৃষ্টি নেই, কোথাও কিছু নেই— হঠাৎ একখানা মেঘ যেন নাক কাটা রক্তমুখী কালে বেক্ষী পালিয়ে গেল দক্ষিণ মুখে বাতাস নাকী হয়ে ভরে দিয়ে, রক্তবৃষ্টি করতে করতে। —মারুতির পুঁথি, পৃ ৪৫

গত যদি স্বকীয় গুণধর্ম ছেড়ে কাব্যধর্ম গ্রহণ করে তা হলে সে-অবস্থা ভয়াবহ কিনা সে-বিষয়ে প্রশ্ন ওঠা সম্ভব। ইয়োরোপীয় সাহিত্যে সে প্রশ্ন প্রবল, আমাদের সাহিত্য-সমালোচনায় এতাবৎ সে-প্রশ্নের

উত্থাপন দেখেছি বলে স্মরণ হয় না, কিন্তু উত্থাপন হওয়া উচিত। আপাততঃ এ-শব্দকে আলোচনায় নিযুক্ত হওয়া সম্ভব দেখছি নে, তবুও এটুকু বলা সংগত যে শিল্প হিসাবে পত্নের চেয়ে গুণ অনেক বেশি জটিল এবং কঠিন, তার দায়িত্ব বৃহত্তর, তার সম্ভাবনা বিস্তৃততর কেননা গুণের যা সহজ ধর্ম তা তো আছেই, তা ছাড়া পত্নের কাব্যধর্মও তার আয়ত্তে। গুণের এই বিস্তৃত রূপছাতি অবনীন্দ্রনাথে প্রকাশ পেয়েছে আশ্চর্য রকমে। উপরে যে ছটি বাক্যসুত্বক উদ্ধৃত হয়েছে সেগুলি গুণ অথচ লিরিক, অতীব উৎকৃষ্ট লিরিক। কাব্যের প্রাণ ও মেজাজ রচনা-সাজানোর প্রণালীর সঙ্গে (যথা, গুণ ও পত্ন) সমান নয়। পত্ন যেমন কাব্যরসহীন হওয়া সম্ভব, অপর পক্ষে গুণে উদ্ভাসিত হতে পারে কাব্যের অপরূপ রূপ, যেমন হয়েছিল মোনালিসা-সংক্রান্ত পেটার-এর বিখ্যাত স্তবকটিতে। বাংলা গুণের ছন্দোনিচারণ আজো হয় নি যেভাবে ইংরেজি গুণের ছন্দোবিশ্লেষণ হয়েছে সেণ্টস্বেরের হাতে, কিন্তু অগভীর দৃষ্টিতেও অবনীন্দ্রনাথের গুণে যে-পরিপাটি বা প্যাটার্ন, যে-তাল-ঝাঁক-মাত্রার চতুর সমাবেশ দেখতে পাই তা কাব্যধর্মী গুণের নিঃসংশয় লক্ষণ।

প্রগাঢ় অনুভূতি ধীর বাক্তবৃত্তিতে কাব্যোজ্জ্বল তরলিত সোনার প্রবাহ বহিয়ে দিয়েছে, তাঁরই ভাষায় আবার স্নেহ বাক্ত ও স্নেহের দীপ্তি বিচ্ছুরিত হয় অথচ সে স্নেহে নেই নির্মমতা। একটা সর্বস্পর্শী অদম্য কৌতুকপ্রিয়তা, একটা twinkling sense of fun, অবনীন্দ্রনাথের সমস্ত লেখায় ছড়িয়ে আছে। থাকবেই বা না কেন? অবনীন্দ্রনাথ এঁকেছেন ‘আমার মনের শিশুগালি ছবি’ (শ্রীপ্রবোধেন্দ্রনাথ ঠাকুর : ‘অবনীন্দ্র-চরিতম্’, পৃ. ৭২)। লিখেছেনও নিজের শিশুগালি বঙ্গনা, সে-মন সে-কল্পনায় অনুরণিত হচ্ছে শিশুবয়সী চিত্র আর তাদের চিত্র যাদের বয়স বাড়লেও শৈশবের সহজ অনুভূতি শুকিয়ে যায় নি। ‘আনন্দাক্ষেপ খন্ডিনি’, সমস্ত দৃশ্যমান ও জ্ঞানসাধ্য জগতে আনন্দ পরিব্যাপ্ত, সে-আনন্দবোধ অবনীন্দ্রনাথের লেখায় নিয়ত উপচে পড়ছে সহজ কৌতুকপ্রিয়তায়। বাংলা সাহিত্যের হিউমার বা কৌতুক রসের বিশ্লেষণবিৎ অবশ্যই অবনীন্দ্রনাথের কৌতুক উপভোগ ও অধ্যয়ন করবেন।

এই নিরন্তর কৌতুকবোধের কয়েকটি লক্ষ্যণীয় দৃষ্টান্ত ‘ভূতপত্নীর দেশে’ পাওয়া যায়। আজকাল যেসব ‘সমাজ-সচেতন’ সাহিত্যপাঠক চারি দিকে দেখা যাচ্ছে তাঁরা ইচ্ছা করলে অবনীন্দ্রনাথের কোনো কোনো কৌতুকে সমাজব্যবস্থার মূল্যায়ন পাবেন, আমি আপাততঃ এসব দৃষ্টান্তের প্রাণচকল প্রসন্নতাতেই সন্তুষ্ট। ‘ভূতপত্নীর দেশ’ থেকে প্রায় এক পৃষ্ঠা নিচে উদ্ধৃত করছি—

কিচ্কিলে বাঁশি রেখে বলে উঠেছে—

Thank you Baboo. I earnestly hope and trust that the noble example of this most enlightened and public-spirited Kumar Krishna Kitchkinda of Orissa will be followed by all Maharajas, Rajas, Jamindars and other wealthy people – not only in India but throughout the length and breadth of Bengal, Bihar and Orissa—for the amelioration of self and friends and all the poor gentlemen at large like হারুন্নে কাহুন্নে বাহুন্নে ঝাঝুন্নে and ঝাঝুন্নে।

—কি বোলচো কিচ্কিলে ?

—কলির কথা !—

—ধন্যবাদ তোমাকে বাবু, আমি ব্যগ্রভাবে ভরসা এবং প্রত্যয় করিতেছি যে ঐ কুলীন উদাহরণ এই অধিকতর আলোকসম্পন্ন

সাধারণ ভূতবান উড়িয়ার কুমারকুম্ভ কিচকিন্দার হইবে অমুগমিত সকল রাজা মহারাজা জমীদার ও যোত্রসম্পন্ন ব্যক্তিগণের দ্বারায় নিজের বন্ধুর এবং হারলন্দ ইত্যাদির মত বেচারার গরীব এবং ছাড়া-পাওয়া ভদ্রগণের অপেক্ষাকৃত ভালো করিবার নিমিত্তে।

—এ কথার তো কিছু মাথা নেই কিচকিন্দে।

—আচ্ছা শোনো দেখি, এটার কিছু মানে পাও কি না—‘বঙ্গ-বিদর্ভনগর লৌহবর্জ্য সমিতি।’—এটা আরো শক্ত? আচ্ছা দেখ দেখি এটা সহজ কি না—‘পূর্ণব্রহ্ম-জ্যোতিঃস্বরূপ গুরু মাতা পিতা আত্মাতে পূর্ণরূপে নিষ্ঠাবিহীন জীব বাহিরে ভিন্ন ভিন্ন নামরূপ দেখিয়া বহিমুখী মনোবুদ্ধির দ্বারা বাসনায় আবদ্ধ হইয়া সত্য হইতে বিমূঢ় হয় ও নিখায় আশক্তি করতঃ কলির ব্রাহ্মণ নামে আখ্যাত হইয়া থাকে—”

—ভূতপত্রীর দেশ, পৃ ৪১

যেমন চমৎকার ‘বাবু ইংলিশ’, ততোধিক চমৎকার তার বঙ্গানুবাদ। ‘ব্যগ্রভাবে ভরসা এবং প্রত্যয়’, ‘কুলীন উদাহরণ’, ‘সাধারণ ভূতবান’, ‘ছাড়া পাওয়া ভদ্রগণ’—এমন সূক্ষ্ম তর্জমার তুলনা বিরল, ত্রিশ চল্লিশ বছর আগেকার ইস্কুলের ছাত্র অথবা বাংলা সংবাদপত্রের সব-এডিটরও এমন মেধাবী তর্জমা করতে পারতেন না। অবনীন্দ্রনাথের কল্লনার কোণে কি এসব তর্জমাকারী উকি দিয়েছিল? ‘বঙ্গ-বিদর্ভনগর লৌহবর্জ্য সমিতি’—কিন্তু এ তো অনন্ত নয়! আজাদী হিন্দুস্থানে এহেন গালভরা হিন্দী কনি প্রত্যহই শ্রুতিগোচর হচ্ছে। ‘পূর্ণপরব্রহ্ম’—ইত্যাদি বাঙলা ধর্মপুস্তকের অর্থহীন বাগাড়ম্বরের সুন্দর প্যারডি! তবু খেয়াল রাখতে হবে যে এসব এবং এতৎ-তুল্য উদাহরণে কথার গেলায় অবনীন্দ্রনাথের প্রাণপ্রচুর কৌতুকপ্রিয়তাই প্রমাণিত হয়, সে-কৌতুকে হল নেই।

কথার খেলা অক্লপণভাবে ছড়িয়ে আছে তার লেখায়—

কোটাল, রাজার দপ্তরখানায় চট করে জাল লাগাও। আমি কি জালিয়াত? —একে তিন তিনে এক, পৃ ১০২

হকুমও আসবে না, হাকিমও আসবে না, দরজাও খুলবে না, দর্জিও পাওয়া যাবে না? —একে তিন তিনে এক, পৃ ১১২

কৌতুকে তাদের আপত্তি নেই, যৌতুকেই আপত্তি। —মারুতির পুঁপি, পৃ ১৩

অঞ্জনা, তুমি নও অনুজনা; পবনের মনোরঞ্জন হও। —মারুতির পুঁপি, পৃ ২৫

খুঁড়ে লঙ্কার ভিত্তি, তুমি রাখলে কিত্তি

বিত্তি লাভ করতে এসে পিত্তি পলে। —চাঁইবুড়োর পুঁপি, পৃ ৮০

“বলি ক’ ছিলুম হয়েছে?”

আমি বলুম—“ছিলুম আবার কি? এই তো রয়েছি।” —চাঁইবুড়োর পুঁপি, পৃ ৬২

তীর উপমাতেও কৌতুকপ্রিয়তা :

হাই তুললেন— যেন একটা বোড়া সাপ মুখ ব্যাদান করে একটা থাণি পেলে। —রং-বেরং, পৃ ৮৯

কর্দটা আগাগোড়া হিজিবিজি, যেন ফার্সিতে লেখা। কেবল কলমের খোঁচ, যেন মুরগির একরাশ ছেঁড়া পালক উড়ছে।

—রং-বেরং, পৃ ৮৯

এমন সময় মহোদর যেন লোম-পোড়া ছদ্মের মতো ডাকছে। —চাঁইবুড়োর পুঁপি, পৃ ৯০

চুলোচুলিতে ঝড়ে যেন চালের খড় উড়ে নেড়া হয়ে গেল, দুই সতীনের সিঁথি ফাঁক। —চাঁইবুড়োর পুঁপি, পৃ ৯৯

যেন ভিজ়ে মাটিতে ছুঁচোবাজির মতো ফুস্ করেই নিভলো। —একে তিন তিনে এক, পৃ ২

এলেন ময়ূরপঙ্খীতে ধুতি পরে যেন টিপু সাহেব। —মারুতির পুঁথি, পৃ ১৭

কথার মারপ্যাচ ছাড়াও অবনীন্দ্রনাথের আশ্চর্য ক্ষমতা কত রকম মামুলি নিতানৈমিত্তিক ধ্বনিকে ছন্দে গেঁথে নেবার! রেলগাড়ি চলেছে, তো সে-চলার শব্দের ছন্দ হ'ল—

বড়দাড়ুল্ চাড়ল্ নাইড্, বড়দাড়ুল্ চাড়ল্ নাইড্, গড়দাড়ুল্ গুড়দাড়ুল্— গাব্, গুবাগুব্, গাব্গুব্গুব্, গব্, গব্, গব্, আমতা আমতা, বুধু-মেতি হ্যাঃ!

নিচে কয়েকটি স্তবক উদ্ধৃত হল, প্রত্যেকটিতে ধ্বনি ও অর্থের নিখুঁত গায়ুজ্য আর স্ববদ্রই এই রঙ্গপ্রিয়তা—

দম্ দন্দড়্ এম্ ধন্ধড়্

কিপ্পোলো কিপ্পোলো

যমজয়ন্তীর তোপ্পোলো।

দম দণ্ড ভঙ্গ হলো

দশ খণ্ড হলো

কাল দণ্ড ফাল হলো, ফাধোলো। —চাঁদুড়ার পুঁথি, পৃ ৬২

করিব ধুল্— করিব গুল্

বায়ু কোণে ঐ গুল্ ভেঁপু বায়ু টাইফু

হারিকান্ ঈশান কোণে

বিশাল বাজান্ বুম্ বুম্ বুম্ বুম্

সুখিবায়ু নৈরুত কোণে—

গম চুর্শিৎ জাতা ফিরান্— গুরু গুম্ বুক্ বুম্। —মারুতির পুঁথি, পৃ ৮৯

এস করি হিড়িকিড়ি

ইাড়ি পেট নখে চিড়ি— করি ফাঁক!

সেই পথে প্রাণপাখি বারায়ৈ যাক— তিড়িবিড়ি

ঝট্ হোক কাজ সাক্

চুকে যাক লাফালাফ— আড়ি ভাব, দস্ত কিড়িমিড়ি

আমরা এখানে পড়ে থাকি

দেশে উড়ে যাক প্রাণপাখি— যেখানে তার ইস্তিরী

বসে চিবোচ্ছে কাঁচা পাকা তিস্তিড়ী।

—মারুতির পুঁথি, পৃ ৭০

আমার মনে হয় অবনীন্দ্রনাথের লেখা কেবল গল্প নয় কেবল কবিতাও নয়, বরং এ-দুয়ের এক আশ্চর্য সমন্বয়। একই লেখক গল্পকার ও কবি— এমন দৃষ্টান্ত যে-কোনো সাহিত্যে প্রচুর, সে-অর্থে আমি সমন্বয়ের উল্লেখ করছি না। একই লেখকের গল্পে কাব্যের আভা বহমান, সে কথাও আমি ভাবছি না। অবনীন্দ্রনাথের রচনা বহুবার পড়ে আমার বিশ্বাস জন্মেছে যে অল্প লেখকদের গল্প-স্বর ও কাব্য-স্বর স্বতন্ত্র, কোনো লেখার

আত্মায় গন্ত-স্বর, কোনো লেখার আত্মায় কাব্য-স্বর, অথচ অবনীন্দ্রনাথের ভাষায় দুই স্বর অনায়াসে একই রচনায় একই প্রবহমান কথন-কারুতে মিশে যায়, একই রচনায় কাহিনীতে এমনকি পর পর বাক্যবন্ধে, গন্ত ও কাব্য পরস্পর-সম্পৃক্ত। উপরে মারুতির পুঁথি ৪৪ পৃষ্ঠা থেকে যে-স্তবকটি উদ্ধৃত করেছি তার স্মকুমার কাব্য-কল্পনা ও বাক্ভঙ্গী নিঃসংশয়, অথচ তারই এক পৃষ্ঠা পিছনে নিরলংকার গন্ত স্বর—

দুবার 'ওয়াব্ থক্' করে একটা পটল তুলে বুড়ো দাদার দমবন্ধ— শিবনেত্র— অঙ্গ স্থির, অক্ষয় স্বর্গলাভ করলেন হক্ষির রায়।

একই রচনায় এমন অনায়াসে এক স্বর থেকে আরেক স্বরে চলে যাওয়ার ক্ষমতা আমার কাছে বিস্ময়কর ও অনগ্র মনে হয়, আর এ-ক্ষমতার কারণ, আমার ধারণায়, অবনীন্দ্রনাথের অভুলন কল্পনাশক্তি, পরম ঐশ্বর্যবান বাক-ভাণ্ডার, যে-শক্তি ও যে-ভাণ্ডার যুগপৎ গন্ত ও কাব্য-ধর্মী। সাহিত্য-সমালোচনার কোনো বিশেষ মার্ক। মেরে লেখক অবনীন্দ্রনাথের বর্ণনা সম্ভব নয়, কেননা তাঁর লেখকচিত্ত একপন্থী নয়, কতকগুলি স্বতন্ত্র গুণের সমষ্টিও নয়, একাধারে একই মুহূর্তে বহু গুণের সম্মিলনক্ষেত্র। তাঁর লেখা আবেগপরায়াণ আবার বুদ্ধিদীপ্ত, শালীন ও আটপোরে, তিনি কল্পনাচারী আবার প্রত্যক্ষনির্ভর, কৌতুকবিলাসী ও সমবেদনশীল, সব মিলিয়ে তিনি অসামান্য ভাষাশিল্পী, তাঁর লেখায় বিচিত্রের সংগতি।

৫

টাইবুড়ো থেকে দূরে সরে এসেছি তবুও কথকপ্রবর সারাশুণই অনতিদূর নেপথ্যেই আছেন। টাইবুড়ো কি অবন ঠাকুর স্বয়ং, না জন কয়েক আদর্শ চরিত্রের সমষ্টি যে-সমষ্টিতে তাঁর নিজ ব্যক্তিত্বও মিলেছে, পূর্ণস্ফূর্ত হয়েছে তাঁর কথন-কারু ?

‘মারুতির পুঁথি’ ও ‘টাইবুড়োর পুঁথি’ দুইয়েরই ভিত্তি রামায়ণ-কাহিনী কিন্তু কথক ঠাকুর রচনা করেছেন নব রামায়ণ, যেমন মার্ক টোয়েন লিখেছিলেন রাজা আর্থারের নূতন কাহিনী। এ-কাহিনীতে উপস্থিত রামায়ণোক্ত অনেক চরিত্র— পবনদেব অঞ্জনা হনুমান অঙ্গদ জাম্বুবান রাবণ মন্দোদরী সূর্যনখা এবং আরো অনেকে, অথচ এ-কাহিনী সুপরিচিত রামায়ণ-কাহিনী নয়, এ-কাহিনী বাস্তবিক তুলসীদাস অভুতচাৰ্য কৃত্তিবাস জানেন নি। টাইবুড়োর পরিবেশনে পুরনো আখ্যান পেয়েছে তির্যক রূপ। বাস্তবিক-কৃত্তিবাসের রাজপথ তাঁদেরই থাক, উর্বরমস্তিষ্ক টাইবুড়ো নতুন রাস্তা তৈরি করে নিয়েছেন, মে-রাস্তা খুব চওড়া সড়ক নয়, বরং আঁকাবাঁকা গলি ; তবুও একান্তই টাইবুড়োর রাস্তা। এই নতুন রামায়ণে আচরল্ এবং সুপারআচরল্, লৌকিক এবং অবলৌকিক দুই স্তরের ঘটনা মিশেছে। অবলৌকিক ঘটনা যে থাকবে সেটা আশ্চর্য নয় পৌরাণিক কথার শিকড় সব সাহিত্যেই অবলৌকিকে। আজকের দিনে কেউ যদি অবলৌকিককে আঘাতে গল্প বলে উড়িয়ে দিতে চান তিনি নিম্নোক্ত কথোপকথন পড়ুন :

সম্পাতি বলেন— “আমি চক্ষু দেখিনি, কই যেক্ষণ করেছেন অগস্ত্য মুনি।”

অঙ্গদ শুধালেন— “অগস্ত্য মুনিট কে ?”

সম্পাতি বলেন— “পান করলেন যিনি এক গণ্ড্বে সমুদ্র জল।”

জাম্বুবান বলেন— “তার পর ?”

সম্পাতি বলেন— “তারপরে উপায়— তিনি তিমিঙ্গীল হুঙ্ক যেমন তেমনি লোনাঙ্গল।”

জাহ্নবান বলেন— “আশ্চর্য ব্যাপার! বিশ্বাস না হয় শুনে কানে!”

সম্প্রতি বলেন— “ব্রহ্মতেজে কি না হয়?— বিশ্বয় কি এখানে? ব্রহ্মতেজে পেলো রাবণ দশটা মুণ্ড বিশটা হাত!”

—মারুতির পুঁথি, পৃ ৯১

তা তো বটেই, ব্রহ্মতেজে কী না হয়! অতিপ্রাকৃত ঘটনা বাস্তবিকিতেই প্রচুর, অবন ঠাকুরও না হয় আরো ছ-চারটে অমনধারা ঘটনার অবতারণা করলেন! ভগ্নং বিশ্বাসে মুক যদি বাচাল হয়, পঙ্গুও গিরি লঙ্ঘন করে, তা হলে সুরসংগত কাব্যপ্রত্যয়ে কেন অগস্ত্যের উদগারে তিমিঙ্গিল বেরবে না, কেন অবলৌকিক ঘটনায় ভুরু কুঁচকবে? খেয়াল রাখতে হবে যে চাঁইবুড়োকাঁথ জগৎ খুব মহাকাব্যোচিত বীররসের জগৎ নয় যদিচ পবন এবং গরুড় একদা তুমুল লড়াইয়ে প্রবৃত্ত হয়েছিলেন আর মার্টারমশাই মতং মূনির বান্ধিতে যখন মত্ত হস্তীর আবির্ভাব হয়েছিল আর গুরুপত্নী বুলছিলেন হাতীর লেজ ধরে তখন বীর হুম্মান ‘মাতৃদেব করিলেন অন্ত।’ মোটের উপরে এ জগতের অনেকটাই নেছাং ঘরোয়া। এখানে ব্রহ্মা ঠনঠনের বিচ্ছেদাগরী চটি পরেন, পবনদেব রাবণের হাওয়াগাড়িতে প্রমীলাসুন্দরীকে ছ বেলা হাওয়া পাওয়াতে নিয়ে যান, ইন্দ্রাণী চন্দ্রাণী ব্রহ্মাণী ঈশানীতে জটলা করেন তাঁদের ভতাল। নাকি বানরীবিবাহের সংকল্পে গেতেছেন। এখানে নারদ করেন ঘটকালি (কেউ না কেউ তো এ কার্য করবেই), আর পাঁচজন শাস্ত্রির মতো দেবমাতা অদিতিও বৌমাদের আচরণে ক্ষুব্ধ আর কনিষ্ঠ পুত্রের বিয়ের প্রস্তাবে জিজ্ঞেস করেন, “বলি, দেওয়া-খোওয়ার কি শুনি?” এ-জগতে পবনদেবের রোমাণ্টিক বায়বীয় বিয়ে ছাড়াও রাক্ষসগণযুক্ত তরুণী সূর্যপথার মাংসরসালো বিয়েও আছে। কনে দেখা হবে, ‘সূর্যপথা সেজেগুঁজেউঁকি দিলেন পদার আড়াল থেকে— বাবুইবাগা-বিবিয়ানা-খোপা পিঠে ছলছে’। কনে আমাদের বড়ই লজ্জাবতী, কিছুতেই চোখ তুলে চাইবে না। এ-জগতে শ্বশুররা কিঞ্চিৎ ম্রিয়মাণ। পরলোকপ্রাপ্ত হক্ষিয় রায় নূতন রাজ্যে আস্তানা গাড়ার জন্ত যে-জামাইয়ের বাড়ি যান সেখানেই দেখেন অবহেলা অথবা সরাসরি প্রবেশ-নিষেধ। সত্য বটে গুঁর জামাইয়ের। সবাই দেবতা, কিন্তু দেবগৃহেও ইদানিং ইয়োরোপীয় পন্থায় in-lawগণ অর্থাৎ শ্বশুরশাস্ত্রিগণ মর্যাদা হারিয়েছেন। এখানে পড়ুয়া ছাত্ররা গুরুর আবির্ভাব-সূচনায় পড়তে সুরু করে—

ক’য়ে কলা, গ’য়ে খড়্গ, গ’য়ে গুঁতা, ঘ’য়ে ঘুমা, ল্যাজ গোটা পাগুড়ি বাঁধা (৬) উড়া অহুসর, বিসর্গ হক্ষিয় তৎ-সদগুরু দণ্ডবৎ ক্ষেমা কুরু— নাকে খং।

— মারুতির পুঁথি, পৃ ৩৭

হুম্মান এগোচ্ছেন কিস্কিন্দ্যার অভিমুখে, পথ শুধোলেন জটনৈক পথিক মর্কটকে (স্পষ্টতাই সে-মর্কট উৎকলনিবাসী), উত্তর পেলেন— ‘কড়কোচী? আগবাড়— সহড় কিস্কিন্দ্যা নিন্দাড় নয়— আগবাড়, আগবাড়।’ স্ত্রীবেবের পূর্ববঙ্গ নিবাসী জামাই “তাই তাই” (এ নাম পাওয়া যাবে না বাস্তবিকিতে তুলসীদাসে কুন্তিবাসে, এ নাম অবন কথকের নিজস্ব সৃষ্টি) স্বদেশীয় ভাষায় বলছে :

কইবো কারে দেশে যাইতে গ্রাণ যে কেমন করে,

..

আপন গাঁয়ে বৈসা করতে ছেলাম বাদশাই,

খাই ফুল বাড়ি তিস্তিড়ি অখল

সুন্দরী ধান্ধু মুখে রইতে দিল না ঘরে

খোজ নাই এখন জামাইজা না খায়া মরে । — মারুতির পুঁথি, পৃ ৭২

নতুন রামায়ণের রাজ্যের বিধবা স্তূর্ণপথাকে একাদশী করতে হয়—যাই হোক বামুনের মেয়ে তো!—যে শাক্ত রাবণ বিষ্মের নাম সহিতে পারে না, আর রাবণের ধোবা রজকদৈত্য রাজার আলখান্না লুপ্তী ধোলাই করে ।

এ-জগতের সঙ্গে পরিচিত নয় কোন্ বাঙালী ? বাঙালীর ঘর-গেরস্থালি আচার ব্যবহার ধ্যান ধারণার সঙ্গে খাপ খাইয়ে রামায়ণোক্ত চরিত্রগুলিকে হেঁটে নেওয়া হয়েছে । অবন ঠাকুর রামায়ণী কথাই বলছেন বটে কিন্তু বাল্মীকির মহাকাব্যে যে-জীবনাদর্শের গাঢ় নির্ধাস, কৃতিবাসে যা তরলীকৃত, অবন ঠাকুরে সে আদর্শ আরো তরলীকৃত । কৃতিবাস থেকে অবন ঠাকুর অবদি একই ধারা—প্রাচীন ভারতের বীররসসঞ্জীবিত চরিত্রাদর্শ বাঙালীর ঘরোয়া জীবনের সঙ্গে মাপসই ক’রে নেওয়া । এখানে শুনিছ বটে রামায়ণীকথার গান, তবে নিচু পর্দার গান । সারাক্ষণ অবন কথক নিচু পর্দায় নিজকে আবদ্ধ রেখে রঙ্গ তামাশা করছেন, বর্ণনা করছেন, কথার ছবি আঁকছেন, স্রের ছকে বাঁধছেন কথাকে, কখনও তাঁর কণ্ঠস্বর পর্দা লঙ্ঘন করছে না । এ এক আশ্চর্য শিল্পসংঘম !

‘মারুতির পুঁথি’ ও ‘চাঁইবুড়োর পুঁথি’তে চরিত্ররা দু রাজ্যের—একটি আখ্যানের রাজ্য, আরেকটি আখ্যানকারের রাজ্য । এক রাজ্যের অধিবাসী হুমান-রাবণ-স্তূর্ণপথা প্রমুখ রামায়ণী চরিত্র, আরেক রাজ্যে বাস করে আখ্যানের স্রষ্টা ও শ্রোতা । চাঁইবুড়ো স্বয়ং তো আছেনই, তা ছাড়া আছে বেড়াটির বাপ, চাংড়াবুড়ি, কাবুলী ছুল্লি, আর আছে ঢেলারাম—চাঁইবুড়োর শাকরেন্দ—মাঝে মাঝে গরহাজির গুরুদ্র অ্যাকটিন করে যায় । আখ্যানকারের রাজ্যে চাঁইবুড়ো অবশ্য একমেবাদ্বিতীয়ম্, তাঁর চারিধারেই জ্যোতিষচক্র প্রদীপ্তম । তাঁর সম্বন্ধে আমরা অনেক জানি । বড়ই নির্ভাবান ব্রাহ্মণ এই কথকঠাকুর । “আমাতারাস্ত বেলায় শাস্ত্রমত তেল কালি আর লঙ্কার ধূনো দিয়ে গ্লেস্মা শোধন ক’রে তবে চাঁইবুড়ো পোড়া লঙ্কার পুঁথি পাঠ শুরু করলেন ।” আসনগ্রহণের পূর্বে বলেন, ‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’, আসনত্যাগের সময় বলেন, ‘মধুসূদন, মধুসূদন ।’ পুঁথিপাঠের পূর্বে গণ্ডু্য করতে হয় আর মন্ত্র পড়তে হয় :

হম্ গণেশ চিৎপটাং ততঃ মারুতি চিৎপটাং

আকাশে চিৎপটাং বাতাসে চিৎপটাং

জলে জলে কাদা-মাটিতে চিৎপটাং ॥ — মারুতির পুঁথি, পৃ ১

তিনবার আচমন করতে হয়, চারিদিকে শ্রোতাদের গায়ে শাস্তিজল প্রক্ষেপ করে পুঁথির একখানি গরাণ-কাঠের পাটা চিৎ করে’ রেখে পরে কথা শুরু করতে হয় । একাদশীর দিন যবের ছাতু খেয়ে বচকরণ করে’ কথারম্ভ করেন, নিত্য গঙ্গাস্নান করেন । সচরাচর কথকের থালায় জমে সিকি ছয়ানি আধুলি কিন্তু একদিন মাত্র একটি হরীতকী ও একটি আমলকী দেখে ‘ওল কচু মান, তিনই সমান’ বলে’ বড়ো কথারম্ভ করেন কেননা মাত্র আগের দিনই তিনি মানকচুর সম্মানে মাণিকতলার বাজারে ছুটেছিলেন । কথকতার কালে যদি কখনো পাতা উল্টে দেগেন বাকিটুকু পুড়ে গেছে, তখন উপস্থিত বুদ্ধি মতো টীকা করতে হয় । কখনো বা কথকতায় ত্রুটি হয়ে যায় : কোথায়

রামচন্দ্রের শীল আংটি নিয়ে তবে মারুতি যাবেন লঙ্কায়, না চাঁইবুড়ো আংটি ছাড়াই তাঁকে সাগরলঙ্ঘনের পথে পাঠিয়েছেন! ভুল ধরা পড়তেই ধর্মভীরু কথকঠাকুর স্বয়ং ছুটেছেন শ্রীহুমানের পিছু পিছু তাঁকে আংটি পৌছে দেবার সজ্জায়ে! শ্রেয়াংসি বহুব্রাহ্মণি। মাঝে-মধ্যে দুয়েকটা দুর্ঘটনা ঘটে' যায় যেমন ঘটেছিল যখন চাঁইমশায়ের মেধাবী ভৃত্য কৃপানাথ পুঁথির কয়েক পাতা পুড়িয়ে চায়ের জল গরম করেছিল আর আরশোলা তাড়িয়েছিল বাকি পাতা পুড়িয়ে ঘরে দোঁয়া দিয়ে। তারপরে রীতিমত শ্রদ্ধাশাস্তি করতে হ'ল পুঁথির, খণ্ডিত পুঁথির শোধন করতে হ'ল “মৃগমাংসের অভাবে পাঁঠার মুড়োগমেত কচি মাংসের ঝোল এক খোঁরা এবং তরুপযুক্ত পলান্ন ভক্ষণ ক'রে।’ মাঝে মাঝে কথকঠাকুরকে আবার একটু ‘ড্রামা’ করতেও হয়। মারুতির পুঁথিপাঠ যখন শুরু হবে, মারুতির নাম স্মরণান্তর—

ভাব লেগে চাঁইবুড়ো যেন মুর্ছিত হন, এমনি ভাব দেখিয়ে আকাশে চক্ষু তুলে বলেন— “ঐ তিনি এসে গেছেন—

‘মারুতির পুঁথি পাঠ হইবে যে-স্থানে

তাঁহার উদয় হইবে সে-স্থানে।’

সবাই আকাশের পানে চায়— মাথাব পরে চাঁদোয়া অল্প ঢুলছে, পেঁপে পাতার ছাতা যেমনি—হেলে না দোলে না। সকলে একটু বিচলিত দেখে চাঁইবুড়ো বলেন— “যদি বা তিনি এসে থাকেন তো স্তম্ভ শরীরে শোভাতাদের মধ্যে নিশ্চয় এসেছেন। নিজের প্রসঙ্গ শ্রবণ করতে তো তিনি প্রকাণ্ড হতে পারেন না। অতএব বিলম্বনোন্মত্ত—” —মারুতির পূঁপ, পৃ ২

চাঁইবুড়ো যে অবনীন্দ্রনাথী আমার এ ধারণার আরেক হেতু এই নাট্যকেপন। অবন ঠাকুর ছিলেন চমৎকার showman, কুশলী মঞ্চাধ্যক্ষ। তাঁর সম্বন্ধে প্রবোধেন্দুনাথ বলেছেন, ‘শুধু পোটো নয়, একেবারে নাট্যকে’, আর ‘আপন কথা’য় অবনীন্দ্রনাথ নাট্যকে ঢঙে বলছেন—

শিশু-সাহিত্যসম্রাট বারা এসেছেন এবং আসছেন তাঁদের জন্তে রইলো বাঁ হাতে সেলাম; আর ডান হাতের কুণ্ডলি রইলো তাদেরই জন্তে যারা বসে শোনে গল্প রাজা-বাদশার মতো...ঐ তারা যারা আমার মনের সিংহাসনে আলো করে এসে বসে, তাদেরই আদার দিয়ে বলি, গরীব পরবৎ সেলামং অব্, আগাজ্, কিস্‌সেকা করতা হুঁ, দেৱা নান দিয়ে কর স্তনো।

‘মারুতির পুঁথি’ ও ‘চাঁইবুড়োর পুঁথি’তে তিনি full-dress drama-র বিস্তৃত নাট্যকীয়তা অবলম্বন না করে আশ্রয় নিয়েছেন কথকতার যেখানে কথক হিসাবে তিনি বসেছেন মঞ্চে বা বেদীতে অথবা অন্ততঃ পিঁড়িয়ে, শোঁতার। বসেছে অনতিদূরে মাহুর অথবা শতরঞ্জি বিছিয়ে, আর তিনি বাক্‌চাতুরী, অঙ্গভঙ্গী আর দৃষ্টির পরিবর্তনশীল উদ্দীপনার সাহায্যে সৃষ্টি করছেন নাট্যকীয় আবহাওয়া। নাট্যকে অবনীন্দ্রনাথেরই এক অংশ কথক অবনীন্দ্রনাথে।

এ সব তো চাঁইবুড়োর নানারকম অভ্যাস বা ধরণ। তাঁর সম্বন্ধে সব চেয়ে বড়ো কথা তাঁর নিয়ত-ক্ষুর্ত কল্পনাশক্তি। কল্পনার বাইরে নয় তাঁর গল্পজগৎ, রিয়ালিস্টিক ব্যাপার নিয়ে তিনি ব্যস্ত নন।

‘এখন গল্প শুনবে তো তল নাও, জল্পনা রাখ, কল্পনা কর— অল্পসল্প।’

— ‘কল্পনা করতে তো আমি জানিমে চাঁইদাদা।’

— ‘তা ঠিক, তুমি যে আজকালকার ছেলে— হিষ্টিরি পড়ে কখনো কেউ কল্পনা করতে পারে?’

— ‘তবে?’

— ‘তবে আবার? ছাখো অবুঝবু এই আমি সেকালের বুড়ো— হিষ্টিরি-পড়া মানুষ নয়, তাই কল্পনা করতে আমার ঠেকে না একেবারেই।’

— ‘চাঁদা দাঁদা, তোমার কথা শুনতে শুনতে আমার ঘুম পেয়ে এল।’

— ‘ঘুম পায় ঘুমোবে ; কিন্তু খবরদার হাই তুলোন।— তাহলেই আমার কল্পনা আর চলবে না, রাস্তার মাঝে পা পিছলে একদম আলুর দম হয়ে যাবে।— তখন কী করবে অবুঝ ?’

— ‘মুখে ভরে দেবো ছোট মাসির ঘরে।’

— ‘বটে বটে, তুমি আমারই একজন বটে— কল্পনা করার শক্তি আছে দেখছি তোমার কিছু-কিছু।’

—রং-বেরং, পৃ ২৮

এই সঙ্গে মনে পড়ে সিদ্ধবাদের উক্তি : ‘সব সত্যি বলতে হ’ল ছজুর, একটি মিথ্যা কথা দিয়ে এবারকার গল্পটা সাজাতে পারলুম না।’ সত্যি মিথ্যে এগুলো খাটি শিল্পীর কাছে মূল্যবান নয়, আসল কথা হ’ল গল্প সাজানো গেল কিনা। বিষয়বস্তুতে শিল্প নয়, শিল্প সাজানোতে। কথাশিল্পের সত্য সাজাবার সত্য, গল্প সাজাবার ক্ষমতা কথাশিল্পের মিথ্যা।— এই ধর শিল্পদর্শন সিদ্ধবাদের, চাঁইবুড়োর, আর তাদের স্রষ্টা অবন কথকের।

৬

শিল্প সম্বন্ধে— শুধু কথাশিল্প নয়, তাঁর মহত্তম কর্ম চিত্রশিল্প সম্বন্ধে— অবনীন্দ্রনাথের মতামত ও প্রত্যয় হয়তো অদূর ভবিষ্যতে কোনো শ্রদ্ধাবান রসবেত্তা অধ্যয়ন করবেন। আপাততঃ তাঁর অভিমত ও উক্তিগুলি ছড়িয়ে আছে বাগেশ্বরী বক্তৃতামালা ছাড়াও এখানে সেখানে। শ্রীপ্রবোধেন্দ্রনাথ ঠাকুরের ‘অবনীন্দ্র-চরিতম্’ এ হেন অনেক উক্তির মূল্যবান ভাণ্ডার। জানি না অবনীন্দ্রনাথের মুখের ভাষা কতটা ছবিরকমে ধৃত হয়েছে এ-গ্রন্থে, অন্ততঃ অভিমতগুলি যে গুরু থেকে সরাসরি শিল্পের লেখনীতে রূপ নিয়েছে সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। এ-গ্রন্থোক্ত অভিমতগুলি অবশ্য চিত্রশিল্প সংক্রান্ত কিন্তু যেহেতু শিল্পের প্রাণ অভিন্ন যদিচ তার রূপ বহুধা, আর অবনীন্দ্রনাথ যেমন চিত্রশিল্পী কথাশিল্পীও তেমনি, সেজন্য এ-অভিমতগুলি সাহিত্য পাঠকেরও প্রাণধানযোগ্য।

ভারতবর্ষের চোখ...রূপ ছাথে অল্প দৃষ্টিভঙ্গি নিয়ে। আমরা মডেলকে পেতে চাই রসের ঘরে, ভাবের ঘরে ; আর পশ্চিমীরা মডেলকে পেতে চান চামড়ার ঘরে, শাসনের ঘরে।

—অবনীন্দ্র-চরিতম্, পৃ ৫৬

র্যাফেলের মা-ছেলের ছবিগানাই ধর। যীশুর মাকে কি অমনি দেখতে ছিল ? না, এই ছবিটিই মেরির পোর্ট্রেট ? অনেকেই তো মাদার এণ্ড চাইল্ডের ছবি এঁকেছেন, কিন্তু র্যাফেলই পারলেন মাতৃভাবটুকু ফোটাতে।

—পৃ ৬১

ঐতিহাসিকের কারবার নিছক ঘটনাটি নিয়ে, ডাক্তারের কারবার নিখুঁত হাড়মাসের anatomy নিয়ে, আর আর্টিস্টের কারবার অনির্বচনীয় অংক রসটি নিয়ে। আর্টিস্টের কাছে ঘটনার হাঁচ পায় না রস, হাঁচ পেয়ে বদলে যায় ঘটনা ; হাড় মাসের হাঁচ পায় না শিল্পীর মানস, কিন্তু মানসের হাঁচ অনুসারে গড়ে ওঠে সমস্ত ছবিটার হাড়-হৃদ, ভিতর-বাহির।

—পৃ ৬২

ঐতিহাসিকের মাপকাঠি ঘটনামূলক, ডাক্তারের মাপকাঠি কায়ামূলক, আর রচয়িতা যারা তাদের মাপকাঠি অঘটন-ঘটন-পটীয়সী মায়া-মূলক।

—পৃ ৬৩

আমি নন্দনতাত্ত্বিক নই, শিল্পী তো নই-ই, আমার অননুশীলিত বিবেচনায় উপরোক্ত মতগুলি সিদ্ধবাদ ও চাঁইবুড়োর যে-মত ইতিপূর্বে উদ্ধৃত করেছি তা থেকে পৃথক নয়। সর্বত্র আমি একই প্রত্যয়ের প্রকাশ পাচ্ছি যে শিল্পের সত্য আর লৌকিক সত্য প্রভিন্ন, প্রভিন্ন এই অর্থে যে দুই সত্যের দৃষ্টিভঙ্গীই আলাদা,

সুতরাং তাদের ক্ষেত্র স্তর পরিধি সবই আলাদা। ‘মাহুয়া মূর্তির আনাটমি দিয়ে মানস-মূর্তির আনাটমির দোষ ধরতে যাওয়া মূর্থতা।’ লৌকিক জগতের ও শিল্পসৃষ্ট জগতের সত্য এক স্তরের নয়। অবনীন্দ্রনাথের উক্তি শতবার উদ্ধৃত করলেও অত্যুক্তি হবে না : ‘ঐতিহাসিকের মাপকাঠি ঘটনামূলক। আর রচয়িতা যারা তাদের মাপকাঠি অঘটন-ঘটন-পটীয়সী মায়া-মূলক।’ সেই অঘটন-ঘটন-পটীয়সী মায়ায় কথাই সিদ্ধবাদ বলেছে, সে মায়াই অবনীন্দ্রনাথের লেখায়। অত্যন্ত ঘরোয়া, অতিশয় পরিচিত বস্তু বা চরিত্র বা ঘটনা নিয়ে যে-কাহিনী তিনি রচনা করেছেন, সে-কাহিনীর ইশারা লোকাভিত। হারুণ-আল-রশীদ, সিদ্ধবাদ, রাবণ, হুম্মান, চাইবুডো, এরা কোনো লৌকিক সত্যে স্থিত কি না, ইতিহাস বলেছে কি না এদের কথা অথবা এরা কোনো নামজাদা বইয়ের পাতা থেকে নেমে এসেছে কি না সে কথা নেহাতই অবাস্তব, আসল কথা তারা মানসমূর্তির অনিবার্ণ প্রাণ পেয়ে দাঁড়িয়েছে আমাদের সামনে, তারা সাধারণ নয়, অসাধারণ, অদ্ভুত। প্রবোধেন্দ্রনাথ বলেছেন ব্যাপ্তিগত অর্থ ‘চিত্র’ শব্দটির অর্থ ‘অদ্ভুত’ কিন্তু অদ্ভুত মানে উদ্ভট নয়, মনঃ, পূজনীয়। নিশ্চয় বড়ো বড়ো পণ্ডিতদের অথরিটিতে অদ্ভুত মানে তা-ই, কিন্তু প্রাকৃত বাঙলার সংস্কৃতি যে-গ্রাম্যখেলা খেলেছে শব্দটি নিয়ে (‘অর্থাৎ মহত্ত্বজ্ঞাপক অর্থকে নামিয়েছে সৃষ্টিছাড়ায়, উদ্ভটে’), সে-খেলা কি নিতান্তই ভুল, নিতান্তই দূষণীয়? কোনো শব্দের অর্থই আদি ও অকৃত্রিম নয়, প্রবহমান ভাষায় শব্দের যে নব নব সংজ্ঞার্থ সৃচিত হয় তা অবজ্ঞেয় নয়। আর, আনার বিনীত বিবেচনায়, অবনীন্দ্রনাথের সৃজনীশক্তি যেমন প্রাকৃত অর্থে অদ্ভুত তেমনি বৈয়াকরণের অর্থেও অদ্ভুত, যেমন সৃষ্টিছাড়া অলৌকিকতায় প্রদীপ্ত তেমনি মনোয়, পূজনীয়। কবিকর্ম সম্বন্ধে আরিস্টটল বলেছিলেন—

The poet's function is to describe, not the thing that has happened, but a kind of thing that might happen, i.e., what is possible as being probable or necessary—পোয়েটিক্স, ৯ অধ্যায়।

যে বঙ্গনা-সম্ভব জগৎ নিয়ে কবির কারবার সে-জগৎ মহত্বেরই জগৎ, যা ‘মনোহন্য বা বর্জনীয়, মনোহন্য বা পূজনীয়, শ্রবণীয় ও দর্শনীয়’, সে-মহত্বকেই গ্রীকরা বলতেন Spoudaiotes, কবি স্পেন্ডায়ার বলেছিলেন Magnificence, আর ম্যাথিউ আর্নল্ড বলেছেন High seriousness, সে মহত্ব অবনীন্দ্রনাথের শিশু-সাহিত্যে বিদ্যমান। তাঁর বঙ্গনায় আমি দেখতে পাই অদ্ভুতের আভা, কিছুটা সৃষ্টিছাড়া তো বটেই। অদ্ভুত শুধু এই অর্থে নয় যে তাঁর কোনো কাহিনীর অকৃষ্ণলের নাম উদ্ভটের চর, বরং এই অর্থে যে তাঁর লেখায় ফ্যান্টাসি বা অতিকল্পনার পরম প্রকাশ। তিনি উপদেশ দিয়েছিলেন দূরবীনের উলটো পিঠ দিয়ে জগৎটাকে দেখতে। উলটো পিঠ দিয়ে দেখলে fact হয়ে যায় fantasy, গিড্‌সামার নাইট্‌স্‌ ড্রিম্‌-এর জগৎ উদ্ভাসিত হয়। বাঙলার মহত্তম ফ্যান্টাসি-লেখক অবন ঠাকুর।

ভাষাশিল্পী অবনীন্দ্রনাথ

শ্রীঅজিত দত্ত

অবনীন্দ্রনাথের জন্ম ১৮৭১ খ্রীষ্টাব্দের ৭ই আগস্ট। তিনি রবীন্দ্রনাথের চেয়ে দশ বৎসরের ছোট ছিলেন। এই দশ বৎসরের কনিষ্ঠতা অবনীন্দ্রনাথের সাহিত্যপ্রতিভার সম্যক বিকাশে বিশেষ সহায়ক হয়েছিল। তিনি রবীন্দ্রনাথের চেয়ে এত বেশি ছোট ছিলেন না যে, পূর্ণবিকশিত রবীন্দ্রপ্রতিভার দীপ্তি তাঁর স্বকীয় প্রতিভার গতিকে নিয়ন্ত্রিত করতে পেরেছে; অথচ রবীন্দ্রনাথের উপদেশ ও পরামর্শ গ্রহণ করবার মত এবং তাঁর প্রতিভার তাৎপর্য হৃদয়ংগম করে তার ইঙ্গিত আত্মস্থ করবার মত সশ্রদ্ধ ব্যবধান রবীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর ছিল।

অবনীন্দ্রনাথের বিশিষ্ট প্রতিভা তার বিকাশের প্রধান পথটি মহজেই আবিষ্কার করতে পেরেছিল চিত্রশিল্পে। অবনীন্দ্রনাথের বহুমুখী প্রতিভার সর্বাপেক্ষা উপযোগী বাহন ছবি আঁকা—যেখানে রেখা ও বর্ণের মধ্য দিয়ে দৃশ্যমান জগতের রূপরসগন্ধস্পর্শের অন্তরালে স্থিত সৌন্দর্যের মর্মকথাটি শিল্পী-স্রষ্টার তুলিতে উদ্ভাসিত হয়। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথ যে ভাষারচনায় ও সাহিত্যসৃষ্টিতে প্রায় অল্পরূপ কৃতিত্ব দেখাতে পেরেছিলেন, তার কারণ, আমার মনে হয়, অবনীন্দ্রনাথের স্বল্প শিল্পদৃষ্টি সৌন্দর্যের সেই মূল তত্ত্বটি আবিষ্কার করেছিল যা সকল ললিতকলা ও শিল্পের মধ্য দিয়ে ব্যক্ত হয়ে থাকে। আসলে, চিত্রাঙ্কনের স্বল্পতম ও অন্তরতম শিল্পকৌশলটি যখন অবনীন্দ্রনাথ খুঁজে পেলেন তখন ভাষারচনার মর্মকথাটিও তাঁর সহজায়ক হয়ে গেল। সাহিত্য-প্রবণতা ও-প্রীতি এবং লোকান্তর কল্পনাক্রান্তি উত্তরাধিকারস্বত্বে তিনি জন্ম থেকেই লাভ করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের উৎসাহে তিনি তাঁর চিত্রবিদ্যা-শিক্ষালব্ধ শিল্পদৃষ্টি ও শিল্পকৌশল সাহিত্যে প্রয়োগ করবার প্রেরণা পেলেন। অবনীন্দ্রনাথ যে একজন শ্রেষ্ঠ শিল্পস্রষ্টা এ কথা সর্বজনবিদিত; কিন্তু তাঁর মধ্যে চিত্রশিল্প ও সাহিত্যশিল্প দ্বিবিধ সৃষ্টির প্রতিভা যে কি আশ্চর্যরূপে সমন্বয় লাভ করেছিল, ভাবলে অবাক হতে হয়।

বহুমুখী প্রতিভা জোড়াসাঁকো ঠাকুর পরিবারের একটি বৈশিষ্ট্য। রবীন্দ্রনাথের কথা তো বিশ্ববিদিত। রবীন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠাগ্রজ দ্বিজেন্দ্রনাথ গদ্য ও কাব্য-রচনায় প্রতিভার যে পরিচয় দিয়েছিলেন তার উপযুক্ত আলোচনা এখনো হয় নি। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ যদিও সাহিত্যচর্চাতেই অধিকাংশ মনোনিবেশ করেছিলেন, তবু তাঁর আঁকা ছবিগুলি দেখে বিলাতে শিল্পী-সমালোচকেরা প্রশংসায় উচ্ছ্বসিত হয়েছিলেন। অবনীন্দ্রের পিতা গুণেন্দ্রনাথের শখ ছিল ছবি আঁকার, তিনি আট স্কুলে জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সঙ্গেই শিক্ষানবিশি করেছিলেন। তা ছাড়া জ্যোতিরিন্দ্রনাথের সঙ্গে ঠাকুরবাড়ির গান-বাজনা-অভিনয় প্রভৃতি সকল প্রকার উত্তোগের প্রাণ ও প্রেরণা স্বরূপ ছিলেন। জ্যোতিরিন্দ্রনাথ বলেছেন, “গুণদাদা বড় বড় কল্পনায় আমোদ পাইতেন”। নাট্যরচনা ও নাট্যাভিনয়ের যে উৎসাহ ও পরিবেশ জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়িতে গড়ে উঠেছিল তার প্রধান উত্তোক্তা ছিলেন জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ও গুণেন্দ্রনাথ। অবনীন্দ্রনাথ পিতার কাছ থেকে চিত্রশিল্পপ্রতিভা সাহিত্য ও সৌন্দর্য-প্রীতি, অনন্তসাধারণ কল্পনাক্রান্তি, স্বরজ্ঞান এবং নাট্যোৎসাহ লাভ করেছিলেন। এর প্রত্যেকটি গুণ তাঁর সৃষ্ট সাহিত্যের মধ্য দিয়ে প্রকাশিত হয়ে তাঁর রচনাকে একটি অসাধারণত্ব মণ্ডিত করেছে।

গুণেন্দ্রনাথ শৌখিন মানুষ ছিলেন। তাঁর ছিল পশুপাখির শখ, গাছ-গাছড়া-ফুলের শখ, আসবাব-পত্রের শখ। আর তাঁর শখ ছিল গানবাজনার, নাটকের, ছবি আঁকার। তিনিও শিল্পী ছিলেন, কিন্তু তিনি জীবনকে শিল্পশ্রীমণ্ডিত করতে চেয়েছিলেন, শিল্পরচনার কোনো বিশেষ পদ্ধতির মধ্যে নিজের প্রতিভাকে নিবদ্ধ করতে চান নি। অবনীন্দ্রনাথেরও ছিল শিল্পের কোনো বিশেষ পদ্ধতির গতানুগতিকতার মধ্যে নিজেকে আবদ্ধ করতে অনিচ্ছা। শিল্পসৃষ্টিকে তাঁহঁ তিনি বর্ণনা করেছেন শখ বলে। প্রথাগত শিল্পচর্চা তাঁর প্রকৃতিবিরুদ্ধ ছিল। তিনি জানতেন স্বকীয়তাই সকল সৃষ্টির প্রাণ। যা মৌলিক নয়, যা বিশেষভাবে শিল্পীমানস, শিল্পীর দৃষ্টিকে উদ্ঘাটিত করে না, তাকে সৃষ্টি বলা যায় কি করে? সে তো শুধু বাঁধা পথের অনুসরণ, বাঁধা বুলির অনুকরণ। তাই তিনি বলেছেন—

শিল্প জিনিসটা কী, তা বুঝিয়ে বলা বড়ো শক্ত। শিল্প হচ্ছে শখ। যার সেই শখ ভিতর থেকে এল সেই পারে শিল্প সৃষ্টি করতে, ছবি আঁকতে, বাজনা বাজাতে, নাচতে, গাইতে, নাটক স্খিতে—যাই বুলো। ইচ্ছে হল পাকা বাজিয়ে হব, যাকে বলে ওস্তাদ। এসরাজ বাজাতে এবেবারে পাকা হয়ে গেলাম। চমৎকার টিপ দিতে পারি এখন। শখ আমাকে এই পর্যন্ত টেনে নিয়ে গেল। দেখি সেই মাসুলি গং সেই মাসুলী হুর বাজাতে হবে বারে-বারে। নতুন হুর বাজাতে পারতুম না, তৈরি করবার ক্ষমতা ছিল না। অগচ বারে-বারে ধরা-বাঁধা একই জিনিসে মন ভরে না। সেই ফাঁকটা নেই যা দিয়ে গলে যেতে পারি, কিছু সৃষ্টি করে আনন্দ পেতে পারি। হবে কী করে—আমার ভিতরে নেই, তাই ভিতর থেকে এলো না সে জিনিস। ভাবলুম কী হবে ওস্তাদ হয়ে, কালোয়াতী হুব বাজিয়ে। আমার চেয়ে আরো বড় ওস্তাদ আছেন সব—যাঁরা আমার চেয়ে ভালো কালোয়াতী হুর বাজাতে পারেন। কিন্তু ছবির বেলা আমার তা হয় নি। বড়ো ওস্তাদ হয়ে গেছি এ কথা ভাবি নি—আমিও তাদের সঙ্গে পাল্লা দেব, চবির বেলায় হয়েছিল আমার এই শখ। ছবির বেলায় এই শখ নিয়ে আমি পিছিয়ে যাঁই নি কখনো।—ঘরোয়।

অবনীন্দ্রনাথের এ কথাগুলি শুধু ছবি আঁকার কথা নয়, এ কথাগুলি অবনীন্দ্রনাথের শিল্পদৃষ্টির স্বরূপ প্রকাশ করে।—সে শিল্প তুলিতে আঁকা ছবিই হোক, কিংবা কলমে আঁকা ভাষাই হোক। অবনীন্দ্রনাথের আশ্চর্য বিচিত্র গল্পরচনাগুলি যখনই পড়ি তখনই মনে পড়ে তাঁর পৈতৃক ও পারিবারিক উত্তরাধিকার, তাঁর সাহিত্য-রচনায় রবীন্দ্রনাথের প্রেরণা, তাঁর ভাষাশিল্প ও চিত্রশিল্পের সাদৃশ্য, এবং সর্বোপরি তাঁর সেই আশ্চর্য মুক্তপ্রাণ, যা সকল শিল্পপদ্ধতির বন্ধন খুলে, সকল শিল্পরীতির সেই দুর্লভ্য ‘ফাঁকটা’ আবিষ্কার করে তার মধ্য দিয়ে ‘গলে যেতে’ পারত। তাই অবনীন্দ্রনাথের সাহিত্যরচনার আলোচনায় এ ভূমিকাটুকুর প্রয়োজন হল।

ভূমিকা হিসাবে অবনীন্দ্রনাথের ছবি আঁকায় দিব্যদৃষ্টিলাভের কাহিনী অবনীন্দ্রনাথেরই ভাষায় আর একটু বলি—

আমারও ইচ্ছে হল ছবি আঁকা শিখতে হবে। গলার্ডি আর্ট স্কুলের ভাইসপ্রিন্সিপাল, ইটালিয়ান আর্টিস্ট—। ছবি আঁকার হাতে খড়ি হল সেই ইটালিয়ান মাস্টারের কাছে। কিছুদিন যায়, দেখি, তাঁর কাছে হাতে খড়ির পর বিত্তে আর এগোয় না। বাঁধা গত্তের মত তুলি দিয়ে ধীরে ধীরে আঁকা, সে আর পোষাল না। বললুম পাকাপাকি স্টুডেন্টো ফেঁদে। রবিকা খুব উৎসাহ দিলেন। সেই সময় চিত্রাঙ্গদার সমস্ত ছবি নিজ হাতে এঁকেছি, ট্রেস করেছি। এখন অবশ্য সে সব ছবি দেখলে হাসি পায়। প্যাস্টেলে হাত পাকল, মনও বেগড়াতে আরম্ভ করল, শুধু প্যাস্টেল আর ভালো লাগে না। ভাবলুম, অয়েলপেইন্টিং শিখতে হবে। ধরলুম এক ইংরেজ আর্টিস্টকে। তেলরঙ তো হল। এবার জলরঙের কাজ শেখবার ইচ্ছে। এখন ল্যাণ্ডস্কেপ আর্টিস্ট হয়ে, যাড়ে ‘ইজেল’ বগলে রঙের বায় নিয়ে ঘুরে বেড়াতে লাগলুম। কিছুদিন তো চলল এমন করে, মন আর ভরে না। ছবি তো এঁকে যাব্দি, কিন্তু মন ভরছে কই?—জোড়াসাঁকোর ধারে

তখন অবনীন্দ্রনাথ ছবি আঁকায় ওস্তাদ হয়ে গেছেন, কিন্তু সে ছবি আঁকায় তাঁর মন ভরছে না। কারণ,

চিত্রাঙ্কনের সকল কৌশল বা টেকনিক তাঁর আয়ত্ত হয়ে গেছে বটে, কিন্তু তখনও তিনি শিল্পসৃষ্টির অন্তরের কথাটি খুঁজে পান নি। সেই রহস্য-প্রকোষ্ঠের দ্বার অবনীন্দ্রনাথের কাছে মুক্ত করে দিলেন হ্যাভেল সাহেব। অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন—

তাকে চিরকাল গুরু বলে শ্রদ্ধা করেছি, জ্যেষ্ঠের মত ভক্তি করেছি।

ঘটনাটি সামান্য।

সাহেব বললেন, ‘চল, তোমাকে আর্ট গ্যালারি দেখিয়ে নিয়ে আসি।’ দু-তিনখানা শোগল ছবি আর দু-একখানা পার্শিয়ান ছবি, এই খান চার-পাঁচ ছবি নিয়ে তখন আর্ট গ্যালারি। ‘একটি বকপাখির ছবি, ছোট্টই ছবিখানা, মন দিয়ে দেখছি, সাহেব পিছনে দাঁড়িয়ে বুক হাত দিয়ে। আমাকে বললেন, ‘এই নাও এটি দিয়ে দেখ।’ বলে বুকপকেট থেকে একটি আতসী কাচ বের করে দিলেন। সেই কাচটি পরে আর আমি হাতছাড়া করি নি। বহুকাল সেটি আমার জামার বুকপকেটে ঘুরেছে। আমি নন্দলালের বলভূম, এটি আমার দিব্যচক্ষু। সেই কাচ চোখের কাছে ধরে বকের ছবিটি দেখতে লাগলুম। ওমা কি দেখি, এ তো সামান্য একটু-খানি বকের ছবি নয়, এ যে আস্ত একটি জ্যাস্ত বক এনে বসিয়ে দিয়েছে। কাচের ভিতর দিয়ে দেখি তার প্রতিটি পালকে কি কাজ। পায়ের কাছে কেমন পসথসে চামড়া, ধারালো নখ, তার গায়ের ছোট্ট ছোট্ট পালক—কি দেখি—আমি অবাক হয়ে গেলুম, মুখে কথাটি নেই। তার পর আর দু-চারখানা ছবি যা ছিল দেখলুম, সবই ওই এক ব্যাপার। মাথা ঘুরে গেল। তবে তো আমাদের আর্টে এমন জিনিসও আছে, মিছে ভেবে মরছিলাম এককাল। পুরাতন ছবিতে দেখলুম ঐশ্বর্যের ছড়াছড়ি, চেলে দিয়েছে সোনা রূপো সব। কিন্তু একটি জায়গায় ঝাঁক, তা হচ্ছে ভাব। আমি দেখলুম এইবারে আমার পাল। ঐশ্বর্য পেলাম, কি করে তার ব্যবহার তা জানলুম, এবারে ছবিতে ভাব দিতে হবে। —জোড়াসাঁকোর ধারে

এই যে অবনীন্দ্রনাথ শিল্পকৌশলভাণ্ডারের চাবিকাঠিটি পেলেন, শিল্পকৌশলের মর্মস্থলের সন্ধান পেলেন, এই থেকেই তাঁর মহৎ সৃষ্টির সূত্রপাত হল। ‘ভাব দেবার’, শিল্পে প্রাণপ্রতিষ্ঠা করার উপায় তাঁর হাতেই ছিল। স্রষ্টার প্রতিভা নিয়েই অবনীন্দ্রনাথের জন্ম হয়েছিল। ভাব অন্তরে ছিল, রূপসৃষ্টির চরম কৌশলটি যখন আয়ত্ত হল তখন ভাব ও রূপের সমন্বয়ে অবনীন্দ্রনাথের সৃষ্টি এক লোকোক্তার মহিমায় মগ্নিত হল।

অবনীন্দ্রনাথের ভাষাও ওই বকের ছবির মতন। শিল্পের সূক্ষ্ম কারুকার্য তার মধ্যে প্রচ্ছন্ন। আতসী কাচের ‘দিব্যচক্ষু’ দিয়ে দেখলে, তবেই সে ভাষাশিল্পের ‘কাজ’ চোখে পড়ে। অবনীন্দ্রনাথের ভাষার মত এমন সহজ সরল, অথচ এমন চিত্র ও ব্যঙ্গনাময় গদ্য বাংলায় আর লেখা হয় নি—এ কথা বোধ হয় নিঃসংশয়েই বলা যায়।

অবনীন্দ্রনাথ চিত্রশিল্পী। চিত্রশিল্পপ্রতিভা দ্বিমুখী শক্তিতে প্রকাশিত হয়—এক দেখার, আর দেখানোর। শুধু দেখবার নয়, অবনীন্দ্রনাথের আশ্চর্য ক্ষমতা ছিল, ছোটবেলা থেকে তাঁর দেখা ছবিগুলিকে মনের খাতায় ঐকে রাখবার। সেইসব ছবি ‘ঘরোয়া’য় ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’তে ‘আপন কথা’য় একের পর এক সাজিয়ে দিয়েছেন অবনীন্দ্রনাথ। রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—

আমার জীবনের সব বিলুপ্ত ঘটনা যে অবনের মুখ থেকে এমন করে ফুটে উঠবে, এমন স্পষ্ট রূপ নেবে তা কখনো মনে করি নি।

রবীন্দ্রনাথ যা ভুলে গেছেন, দশ বৎসরের কনিষ্ঠ অবনীন্দ্র তা ভোলেন নি। চিত্রশিল্পীর মনের মধ্যে যে ছবি একবার জাঁক হয়ে গেছে, তা আর হারাবে কী করে? অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন—

সেই বাল্যকাল থেকে মন সঞ্চয় করে এসেছে। তখনই যে সে সব সঞ্চয় কাজে লাগাতে পেরেছিলেম তা নয়। ধরা ছিল মনে। কালে কালে সে সঞ্চয় কাজে এল; আবার লেখার কাজে, ছবি আঁকার কাজে, গল্প বলার কাজে, এমনি কত কি কাজে তার ঠিক নেই। আমার সঞ্চয়ী মন। সঞ্চয়ী মনের কাজই এই—সঞ্চয় করে চলা, ভালোমন্দ টুকিটাকি কত কি। —জোড়াসাঁকোর ধারে

আর সঞ্চয় কি কম ? শৈশব থেকে কত দেখা ।

এই খড়খড়ি দেওয়া বাইরের জগতের থিড়কি, এদিকে সকাল বিকেল, যখন তখন, বাড়ির সাধারণ দিক দেখে চলতেন । অষ্টগ্রহর কিছুনা-কিছু হচ্ছে সেখানে— চলেছে, বলেছে, উঠছে, বসছে ; কতো চরিত্রের, কতো চণ্ডের, কতো সাজের মানুষ, পাড়ি, ঘোড়া— কত কি তার ঠিক নেই । মানুষ, জন্তু, কাজ-কর্ম এখানে সবই এক-একটা চরিত্র নিয়ে অবিশ্রান্ত চলন্ত ছবির মতো চোপের উপর এসে পড়তো একটার ঘাড়ের আর একটা । সব ছবিগুলো নিজেতে নিজে সম্পূর্ণ, ছেদ নেই, ভেদ নেই, টানা চলেছে চোপের সামনে দিয়ে দৃষ্টির একটা অফুরন্ত স্রোত, ঘটনার বিচিত্র অশ্রান্তলীলা । •

এক-একদিন শাদা প্রজাপতির মতো এক ফাঁটা আলো, মাথার বালিশে ডানা বন্ধ করে যুগ্মেয় সে, হাত চাপা দিলে হাতের তলা থেকে হাতের উপরে-উপরে চলাচল করে । এমন চট্টল এমন ছোটো গে, বালিশ চাপা দিলেও ধরে রাখা যায় না ; বালিশের উপরে চট করে উঠে আসে । চিং হয়ে তার উপর গুয়ে পড়ি তো দেখি পিঠ ফুঁড়ে এসে, বসেছে আমারই নাকের ডগায় । •

এখনো পঞ্চাশ বছর আগেকার যুগে যুগে কোথায় কি তা স্পষ্ট দেখছি আমি— জিনিসগুলোকে একটুও ভুলিনি । —অংশন কথা

উপরের উদ্ধৃতিগুলির মধ্যে অবনীন্দ্রনাথের ছবি আঁকার চোখ আর ছবি আঁকার মনটা এমনই স্পষ্ট হয়ে ফুটেছে যে, অবনীন্দ্রনাথের এ রচনার শুধু রূপ ও ছন্দ নয়, তার চিত্রগুলিকেও আমরা ভুলতে পারি না । সেইজন্মই ভাষাশিল্পী অবনীন্দ্রনাথকে জানতে হলে চিত্রশিল্পী অবনীন্দ্রনাথকেও জানতে হয় ।

সাহিত্যরচনার প্রতিভা অবনীন্দ্রনাথ পেয়েছিলেন পারিবারিক উত্তরাধিকারসূত্রে । কিন্তু তিনি সে বিষয়ে সচেতন ছিলেন না, কিংবা সচেতন হবার অবকাশ পান নি । চিত্রশিল্পের সাধনায় তিনি নিজেকে সম্পূর্ণ নিমগ্ন করেছিলেন । সে সাধনা যে কী তীব্র ও একাগ্র ছিল, ‘জোড়াসাঁকোর দারে’ প্রভৃতি বইয়ে তিনি নিজেই তার আভাস দিয়েছেন । অবনীন্দ্রনাথ বাল্যকাল থেকেই সাহিত্যচর্চা না করে যে চিত্রশিল্পে স্নদগ্ধ হবার পরই সাহিত্যরচনায় ব্রতী হয়েছিলেন, মনে হয়, বাংলা ভাষা ও সাহিত্যের পক্ষে এ পরম সৌভাগ্যের কথা । কারণ, এর ফলে ভাষারচনার গতানুগতিক শিক্ষালব্ধ পদ্ধতিকে তিনি এড়িয়ে যেতে পেরেছিলেন । এজন্মই অবনীন্দ্রনাথের গল্প বাংলার সম্পূর্ণ তুলনাহীন । আর, এও সৌভাগ্যের কথা যে, চিত্রশিল্পের পথ ধরেই তিনি সাহিত্যে প্রবেশ করেছিলেন । কেননা, যদিও সকল শিল্পেরই উদ্দেশ্য এক— সৌন্দর্যসৃষ্টি, তবু, বিভিন্ন শিল্পের টেকনিক ভিন্ন, ধর্ম পৃথক্ । অবনীন্দ্রনাথের রচনায় আমরা পাই চিত্রধর্মতা— রেখার সূক্ষ্ম বাক্যার্থ, বর্ণের বিচিত্র সমাবেশ । অবনীন্দ্রনাথের গল্পের প্রধান বৈশিষ্ট্য তার চিত্রধর্ম, গীতিধর্ম নয় । অবশ্য, অবনীন্দ্রনাথের গল্পে ছন্দ ও সুর চিত্রপ্রবাহের সঙ্গে মিলে মিশে তাকে অসাধারণ মাধুর্যে মণ্ডিত করেছে । কিন্তু উৎকৃষ্ট গল্পমাত্রেরই ছন্দ ও লয়ের প্রচ্ছন্ন বা অপ্রচ্ছন্ন সমন্বয় অপরিহার্য । এই ছন্দ-সুর-লয়-বোধ অবনীন্দ্রনাথের কাছে সহজেই এসেছিল । এ বিষয়ে তাঁর পিতৃপ্রভাব ও পারিবারিক প্রভাবের কথা পূর্বেই উল্লেখ করেছি । তা ছাড়া ছবি আঁকার সাধনায় ব্রতী হবার আগেই অবনীন্দ্রনাথ বাজনা শেখার পাঠ নিয়েছিলেন, এবং দক্ষতাও অর্জন করেছিলেন । এই উত্তরাধিকার ও শিক্ষা তাঁর ছবিতে সঞ্চারিত হয়ে তাঁর প্রতিটি রেখায় ও বর্ণে সুর ও লয় হয়ে ফুটে উঠেছে, আবার তাঁর সহজলব্ধ ও শিক্ষালব্ধ ছন্দ সুর তাল লয় রেখা ও বর্ণের অধিকার সকলই তাঁর ভাষা ও সাহিত্যে মিশে গিয়ে তাকে অদ্বিতীয় বৈশিষ্ট্য দান করেছে ।

অবনীন্দ্রনাথের ভাষার যে-বৈশিষ্ট্য সকল পাঠককে মুগ্ধ করে, তা তার রচনার ঋজুতা ও সরলতা । অবনীন্দ্রনাথের ভাষা অপূর্ব সূক্ষ্ম হয়েও আশ্চর্য সহজ । আর, এই সহজ হওয়ার মধ্যেই অবনীন্দ্রনাথের ভাষাসৃষ্টির সার্থকতা । কিন্তু, ছবি আঁকার মত ভাষাশিল্পকেও যে সহজ করে নেওয়া যায়, অথবা সহজ

করে নিলে তবেই তা অনায়াসে হৃদয় হয়ে ওঠে, এ কথা অবনীন্দ্রনাথ প্রথমে নিজে উপলব্ধি করেন নি। সাহিত্যসৃষ্টির এই মন্ত্র তিনি লাভ করলেন রবীন্দ্রনাথের কাছ থেকে। শিল্পসৃষ্টির দিব্যদৃষ্টি লাভ করে চিত্রাঙ্কনকে তিনি এর আগেই সহজ করে নিয়েছিলেন, সেই সহজ পথ যে সাহিত্যেরও পথ এ কথা শেখালেন রবীন্দ্রনাথ; সাহিত্যসৃষ্টির সকল উপকরণই অবনীন্দ্রনাথের ছিল। প্রতিভা, সাহিত্যপ্রীতি, শিল্পজ্ঞান, কোনো কিছুই অভাব ছিল না তাঁর—একমাত্র আত্মপ্রত্যয় ছাড়া। রবীন্দ্রনাথ তাঁর এই আত্মবিশ্বাস জাগিয়ে দিলেন। জগতের একজন শ্রেষ্ঠ আত্মসচেতন শিল্পী একজন শ্রেষ্ঠ আত্মভোলা শিল্পীকে পথ দেখালেন। অবনীন্দ্রনাথ গল্পরচনায় হাত দিলেন; সে কাহিনী অবনীন্দ্রনাথ নিজেই বিবৃত করেছেন।—

একদিন আমার উনি বললেন, ‘তুমি লেখো না, যেমন করে তুমি মুখে গল্প কর তেমনি করেই লেখো।’ আমি ভাবলুম, বাপ রে লেখা—সে আমার দ্বারা বস্তু কালেও হবে না। উনি বললেন, ‘তুমি লেখোই না; ভাষায় কিছু দোষ হয় আমিই তো আছি।’ সেই কথাতেই মনে জোর পেলুম। একদিন সাহস করে বসে গেলুম লিখতে। লিখলুম এক নৌকে একদম শকুন্তলা বইখানা। লিখে নিয়ে গেলুম রবিকাকার কাছে, পড়লেন আগাগোড়া বইখানা, ভালো করেই পড়লেন। শুধু একটি কথা ‘পদ্মলের জল’, ওই একটিমাত্র কথা লিখেছিলাম সংস্কৃত। কথাটা কাটতে গিয়ে ‘না থাক’ বলে রেখে দিলেন। আমি ভাবলুম, বাঃ। সেই প্রথম জানলুম, আমার বাংলা বই লেখবার ক্ষমতা আছে।—জোড়াসাঁকোর ধারে

‘পদ্মলের জল’ কথাটিকে যে রবীন্দ্রনাথ কাটতে গিয়েও কাটেন নি, তার কারণ, ওই কথাটির ধ্বনি-সম্মিলনে এমন-একটি ছবি ফুটে উঠেছে যা বোধ হয় আর কোনো কথা দিয়েই ফোটানো যেত না। এই রকম ছবি ফোটানো অবনীন্দ্রনাথের কাছে সহজ ছিল। দুঃস্থ সাধনমার্গ পার হয়ে এর আগেই তিনি নিজের ছবি আঁকাকে সহজ করে নিতে পেরেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের প্রেরণায় সেই সহজমন্ত্র তিনি সাহিত্যেও প্রয়োগ করবার উৎসাহ পেলেন। আবার এই মন্ত্রসিদ্ধির প্রেরণাতেই তিনি চিত্রশিল্পকেও সহজ করে দিতে অগ্রগণ্য হলেন। তিনি বলেছেন—

তখন আট শেখা ছিল মহা ভয়ের ব্যাপার। সেটা আমার মনে লেগেছিল। তাই ভেবেছিলাম এই ভয় যোচাতে হবে, ছবি আঁকা এত সহজ করে দেব। কারণ এটা আমি নিজে অনুভব করেছি আমার ভাষার বেলায়। রবিকাকা আমাকে নির্ভর করে দিয়েছিলেন।—যরোয়া।

রবীন্দ্রনাথ যখন অবনীন্দ্রনাথের প্রথম বাংলা রচনা ‘শকুন্তলা’র একটি কথাও কাটলেন না, তখনই অবনীন্দ্রনাথ নিজেকে আবিষ্কার করলেন; জানলেন যে, শেষ পর্যন্ত সকল শিল্পেরই লক্ষ্য এক—শুধু পথ ভিন্ন। এক শিল্পের সাধনায় যার সিদ্ধিলাভ হয়েছে, তাঁর পক্ষে অল্প শিল্পের পথ ধরেও সে-লক্ষ্যে পৌঁছনো সহজ। তাই জন্মগত সাহিত্যপ্রতিভার অধিকারী অবনীন্দ্রনাথ চিত্রশিল্পের সাধনালব্ধ দিব্যদৃষ্টি ভাষাশিল্পে প্রয়োগ করে প্রথম থেকেই সার্থকতা লাভ করলেন। রবীন্দ্রনাথের উৎসাহ ও প্রেরণায় অবনীন্দ্রনাথ যখন নিজেকে আবিষ্কার করলেন, এবং যখন তাঁর প্রথম রচনা ‘শকুন্তলা’ রবীন্দ্রনাথের পরিপূর্ণ অনুমোদন লাভ করল, তখনই তিনি সকল শিল্পের মূল ঐক্যটি খুঁজে পেলেন। এর পর অবনীন্দ্রনাথের বাংলা রচনার ইতিহাস ক্রমান্বিত সার্থকতার ইতিহাস।—

সেই প্রথম জানলুম আমার বাংলা বই লেখবার ক্ষমতা আছে। এত যে অজ্ঞতার ভিতরে ছিলাম, তা থেকে বাইরে বেরিয়ে এলুম। মনে বড় ফুটি হল, নিজের উপর মস্ত বিদ্যাস এল। তারপর গটাপট করে লিখে যেতে লাগলুম—ক্ষীরের পুতুল, রাজকাহিনী ইত্যাদি। সেই যে উনি বলেছিলেন ‘ভয় কি আমিই তো আছি’ সেই জোরেই আমার গল্প লেখার দিকটা খুলে গেল।—জোড়াসাঁকোর ধারে

‘শকুন্তলা’ প্রকাশিত হয় ১৩০২ সনে বা ১৮৯৫ খ্রীষ্টাব্দে। এ বইয়ের একটি পড়লেই অবনীন্দ্রনাথের ভাষা সম্বন্ধে আমার বক্তব্য পরিষ্কৃত হবে—

তারপর কি হল ?

দুঃখের নিশি প্রভাত হল, মাধবীর পাতায় পাতায় ফুল ফুটল, নিকুঞ্জের গাছে গাছে পাখি ডাকল, সবীদের পোষা হরিণ কাছে এল।

আর কি হল ?

বনপথে রাজ-বর কুঞ্জে এল।

আর কি হল ?

পৃথিবীর রাজা আর বনের শকুন্তলা— দুজনে মালা-বদল হল। দুই সখীর মনোবাঞ্ছা পূর্ণ হল।

তারপর কি হল ?

তার পর কতদিন পরে সোনার সাঁখে সোনার রথ রাজাকে নিয়ে রাজ্যে গেল, আর আঁধার বনপথে দুই শ্রিয়সখী শকুন্তলাকে নিয়ে ঘরে গেল।

কী আশ্চর্য সহজ ভাষা, অথচ কী অপরূপ তার চিত্রব্যঞ্জনা! মনে হয়, এক শ্রেষ্ঠ শিল্পী ছবির পর ছবি এঁকে কালিদাসের কাব্যখানিকে সাজিয়ে তুলছেন। সে ছবি রেখায় বর্ণে ছন্দে লয়ে অনবদ্য, তবু সে ছবি কথার। আর, ঐ যে ফুল ফুটল, পাখি ডাকল, পোষা হরিণ কাছে এল, আর সোনার সাঁখে সোনার রথে রাজা আর আঁধার বনপথে দুই সখী আর শকুন্তলা, তারই বা কী ব্যঞ্জনা!

রবীন্দ্রনাথের গদ্য অপূর্ব, তুলনাহীন। বস্তুতঃ, রবীন্দ্রনাথের স্মরণীয়কালের ভাষারচনার ইতিহাস বাংলা গদ্যের পুষ্টি ও প্রসারের ইতিহাসের অধিকাংশই জুড়ে আছে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের ভাষা সাহিত্যিকের ভাষা; যেমনই তার বিস্তার ও ব্যাপ্তি, তেমনই তার অলংকরণ ও কারুকার্য। অসাহিত্যিক বা অনভিনিবিষ্ট পাঠকও সে ভাষার বৈচিত্র্যে ছন্দে শিল্পচাতুর্যে মুগ্ধ, অভিভূত না হয়ে পারে না। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথের গদ্য চিত্রশিল্পীর গদ্য, সাধারণ একটি বকের ছবির মত তার আটপোরে চেহারা, প্রকৃত সহৃদয়তার আতঙ্গী কাচ চোখে দিয়ে না দেখলে তার সূক্ষ্ম কারুকার্য চোখে পড়ে না। তাই অবনীন্দ্রনাথের গদ্য এত সহজ, অথচ এর সৌন্দর্যের উপলব্ধি এত বৈদগ্ধ্যসাপেক্ষ। এই সরলতার ফলে সাধারণ পাঠক মনে করেন, অবনীন্দ্রনাথের রচনা শুধু ছোটদের পড়বার, ছোটদেরই উপভোগ করবার। অধিকাংশ পাঠক উপলব্ধি করেন না যে, রবীন্দ্রনাথের গদ্য যেমন এক দিকে অলংকৃত শব্দসমৃদ্ধ ধ্বনিব্যাঞ্জিত ভাষার আদর্শ স্থাপন করেছে, অপর দিকে অবনীন্দ্রনাথের গদ্য সরল নিরাভরণ অন্তর্য্যঙ্গনাময় আর-এক জাতীয় ভাষার আদর্শ উপস্থিত করেছে। অবশ্য অবনীন্দ্রনাথের কোনো অঙ্ককারীর পক্ষেই সে চিত্রময় গদ্য লেখা সম্ভব নয়, তবু এই সহজ সরল অনাড়ম্বর ও আপাত-নিরাভরণ ভাষা যে বর্ণনাত্মক রচনায় বিশেষ উপযোগী, ‘রাজকাহিনী’তে অবনীন্দ্রনাথ তা নিজেই প্রমাণ করেছেন।

গদ্যরচনায় হাত দিয়ে অবনীন্দ্রনাথ একই বছরে (১৩০২) পর পর দু'খানি বই লেখেন, ‘শকুন্তলা’ ও ‘শ্রীরাম পুতুল’। এর একটি কাহিনীও অবনীন্দ্রনাথের স্বকল্পিত বা মৌলিক নয়। দুখানিতেই ছবির পর ছবি, পড়ে মনে হয় নিপুণ চিত্রশিল্পী প্রচলিত কাহিনীর রূপসজ্জায় হাত দিয়েছেন। তখন রবীন্দ্রনাথের প্রেরণায় অবনীন্দ্রনাথ ভাষাশিল্পের পথ পেয়েছেন সত্য। কিন্তু তখনও তিনি মৌলিক সাহিত্যসৃষ্টির সাহস কিংবা প্রেরণা

পান নি। তখনও অবনীন্দ্রনাথের শিল্পীসত্তা সাহিত্যিক সত্তাকে অনেকটা ঢেকে রেখেছে। তাই ‘ক্ষীরের পুতুল’ও এই বিবিধ বিচিত্র ছবিরই সমাবেশ দেখতে পাই।—

সে দেশে রাজকন্ত্রের উপবনে নীল মাণিকের গাছে নীল গুটপোকা নীলকান্তমণির গাঁতা খেয়ে, জলের মতো চিকন, বাতাসের মতো ফুরফুরে, আকাশের মতো নীল রেশমে গুটি বাঁধে। রাজার মেয়ে সারা রাত ছাদে বসে, আকাশের সঙ্গে রং মিলিয়ে, সেই নীল রেশমে সাড়ি বোনে। একখানি সাড়ি বুনতে ছ’মাস যায়।

ষষ্ঠীঠাকুরের কথায় মাসি-পিসি মায়া করলেন— দেশের লোক ঘুমিয়ে পড়ল, মাঠের মাঝে রাখাল, ঘরের মাঝে থোকা, থোকার পাশে থোকার মা, খেলাঘরে থোকার দিদি ঘুমিয়ে পড়ল; ষষ্ঠীভলায় রাজার লোকজন, পাঠশালায় গাঁয়ের ছেলেপিলে ঘুমিয়ে পড়ল, রাজার মহী হাঁকোর নল মুখে ঘুমিয়ে পড়লেন, গাঁয়ের গুরু বেত হাতে ঢুলে পড়লেন। দিগনগরে দিনে ছুপুরে রাত এল।

‘ক্ষীরের পুতুল’ পর্যন্ত অবনীন্দ্রনাথের রচনায় চিত্রশিল্পীই প্রাধান্য পেয়েছিল। কিন্তু এর পর ভারতীতে ‘রাজকাহিনী’ লিখতে আরম্ভ করার পর তিনি তাঁর ভাষায় চিত্রধর্মিতাকে কিছুটা প্রচ্ছন্ন ও ব্যবহারিক গল্পরীতির সঙ্গে সমন্বিত করে এক আশ্চর্য বর্ণনাত্মক বা narrative গল্পের সৃষ্টি করলেন। ‘শকুন্তলা’ ও ‘ক্ষীরের পুতুল’ যে স্পষ্ট চিত্রপ্রবাহ এবং স্বরলালিত্য ছিল, ‘রাজকাহিনী’র ভাষায় তা সম্পূর্ণ দুর্লভ্য, অথচ অল্পপস্থিত নয়। ‘রাজকাহিনী’তে ভাষার এ পরিবর্তন প্রয়োজন ছিল। ‘শকুন্তলা’ কাব্য, ‘ক্ষীরের পুতুল’ রূপকথা। এসব বইয়ে যে চিত্র ও ছন্দোময় ভাষা উপযোগী, ‘রাজকাহিনী’র ঐতিহাসিক বিবরণে সে ভাষা ঠিক মানায় না। ‘রাজকাহিনী’র বর্ণনাত্মক ভাষা সৃষ্টি করা অবনীন্দ্রনাথের পক্ষে এ সময়ে আর শক্ত ছিল না। কেননা, প্রথমে তিনি চিত্রশিল্পীরূপেই সাহিত্যে প্রবেশ করেছিলেন বটে, কিন্তু প্রথম দু’খানি বই লেখার পর সাহিত্যশিল্পীরূপে তাঁর আত্মপ্রত্যয় প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল— ভাষা নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা করার সাহসের অভাব তখন আর অবনীন্দ্রনাথের ছিল না।

‘শকুন্তলা’ ‘ক্ষীরের পুতুল’ের কাব্য ও চিত্রময় ভাষা যে সর্বপ্রকার রচনার উপযোগী নয়, ‘রাজকাহিনী’ রচনায় হাত দিয়ে এ কথা অবনীন্দ্রনাথ অহুভব করে থাকাই সম্ভব। কারণ, ঐতিহাসিক দেশাত্মবোধমূলক কাহিনীর উপযোগী বর্ণনাত্মক ভাষার পরীক্ষা যেমন তিনি করেছিলেন ‘রাজকাহিনী’তে, তেমনি আদর্শ-মূলক গম্ভীর বিষয়ের উপযোগী ভাষা নিয়েও এ-সময়ে তিনি পরীক্ষা করতে অগ্রসর হয়েছিলেন। তাই দেখতে পাই, শ্রাবণ ১৩০৫এর রবীন্দ্রনাথ-সম্পাদিত ‘ভারতী’ পত্রিকায় ‘দেবীপ্রতিমা’ নামে উচ্চাঙ্গময় গল্পে অবনীন্দ্রনাথ অতি গম্ভীর, অনতিসরল, গাধু ও সংস্কৃতবহুল গল্প ব্যবহার করেছেন। কিন্তু গাধু ও সংস্কৃত-শব্দবহুল হলেও অবনীন্দ্রনাথের সহজ চিত্ররচনার প্রতিভা এ রচনাতেও ফুটে উঠেছে।—

দেবীর চরণামৃত পবিত্র, গুরুর আশীর্বাদে সৌরভিত, ভক্তসহশ্রের শ্রীতিরসে প্রসূন স্তম্ভ বিজয়মালা শিরে বহন করিয়া আমি নির্জন কক্ষে ফিরিয়া আসিলাম। মন্দারগন্ধা সেই অমলামালা সমস্ত দেহে যেন অমৃত মিশ্রণ করিয়া— চক্রে চক্ৰিকার ছায়, বন্ধুর মেহের ছায় সুখস্পর্শে আমার হৃদয়পথকে পলকে পলকে বিকশিত করিল।...

আমি সেইদিন সায়াহ্নে— ভক্তের ভক্তির ছায় নির্বল, নারীর মেহের ছায় কোমল, সঞ্চিত পুণ্যরাশির ছায়, যশস্বীর হৃদয়ের ছায় অমন ধবল লঘুভার বিস্তীর্ণ উত্তরীয়যুগলে শোভিত এবং গুরুর প্রসাদচন্দনে চর্চিত পবিত্র মালাদামে ভূষিত হইয়া গুরুদেবের পার্শ্বে লোকেশ্বরীর প্রতিমার সম্মুখে দণ্ডায়মান হইলাম। পশ্চাতে লোকলোকেশ্বরীর মন্দিরের মহা বিস্তীর্ণ স্তম্ভশ্রেণীবেষ্টিত প্রশস্ত প্রাঙ্গণ, জনতার কোলাহলে ভক্তি উচ্ছ্বাসে নবীত ভরস্বিত পরিপূর্ণ; আকাশ কলাগীর কণ্ঠের ছায় নীল মণ্ডপ কোটিতারকায় উজ্জ্বল এবং সেই পূর্ণসন্ধ্যায় অশ্রুট চক্ৰলোকে দ্বিধ্বস্তাসিত, নিঃশব্দ গম্ভীর পাণ্ডব মন্দিরের গম্ভীর অন্ধকারে, পাণ্ডাণময়ী লোকেশ্বরী-প্রতিমার চরণতলে স্বর্বিজড়িত রত্নখচিত আরতি এলীপের সহস্র শিখা, সহস্রভক্তের একাগ্রচিত্তের ছায়, নিরুপ নিশ্চল নিরুপ জ্বলিতেছিল।



আত্মপ্রতিকৃতি
শিলা অবনাস্তনাথ ঠাকুর

এ রচনায় অবনীন্দ্রনাথ সচেতনভাবে বাণভট্টের ‘কাদম্বরী’র রচনারীতি অনুসরণ করেছিলেন কি না জানা নেই, কিন্তু এ ভাষা ‘কাদম্বরী’কেই স্মরণ করায়। কিন্তু ভাষা নিয়ে এজাতীয় পরীক্ষায় অবনীন্দ্রনাথ আর অগ্রসর হন নি। সকলপ্রকার আভরণ ও কারুকাঁথহীন বর্ণনার যে ভাষা তিনি ‘রাজকাহিনী’তে উপস্থিত করলেন, তা এক দিক থেকে বাংলা গল্পের আদর্শস্বরূপ। আমার দৃঢ়বিশ্বাস যে, ‘রাজকাহিনী’তে অবনীন্দ্রনাথ যে সহজ সরল বর্ণনা-বিবরণের ভাষার আদর্শ উপস্থিত করেছেন তা পরবর্তী গল্পলেখকদের প্রভাবিত করেছে এবং আধুনিক লেখকদের ঋজু তথ্যিক বিবরণ বা narrationএর ভাষা ‘রাজকাহিনী’র ভাষার প্রভাবেই সম্ভব হয়েছে। সরল, অনলংকৃত, অথচ ছন্দোময় গল্পের আদর্শ হিসাবে ‘রাজকাহিনী’র ভাষার কোনো তুলনা নেই। এর অতি সাধারণ বিবরণের মধ্যেও অবনীন্দ্রনাথ তাঁর সহজ ও স্বাভাবিক চিত্রপ্রবাহ অক্ষুণ্ণ রাখতে সমর্থ হয়েছেন—

সেখানে যত শিশু, শান্ত, নিরীহ ব্রাহ্মণের বাস, আর পাহাড়ের উপরে সেখানে বাথ ডেকে বেড়ায়, হরিণ চরে বেড়ায়, যেখানে অন্ধকারে সাপের গর্জন, দিবারাত্রি বরনার রকর, আশ্চর্য-আশ্চর্য ফুলের গন্ধ, প্রকাণ্ড-প্রকাণ্ড বনের ছায়া, সেখানে সেই সকল অন্ধকার বনে-বনে, ভীলরাজ মাণ্ডলিক, সাপের মতো কালো, ব্যবের মতো জোয়ালো, সিংহের মতো তেজস্বী, অথচ ছোট একটি জেলের মতো সত্যবাদী, নিখালী, সরলপ্রাণ তীলের দল নিয়ে রাজত্ব করতেন।—গোহ

বাদশা খোড়া খামিয়ে বাজের পা থেকে সোনার জিঞ্জীর খুলে নিলেন; তখন সেই প্রকাণ্ড পাখি বাদশার হাত ছেড়ে নিঃশব্দে অন্ধকারে আকাশে উঠে কালো ছুখানা ডানা ছড়িয়ে দিয়ে শিকারীদের মাথার উপরে একবার স্থির হয়ে দাঁড়াল, তারপর একেবারে তিনশো গজ আকাশের উপর থেকে, এক টুকরো পাখরের মতো সেই দুটি শুক-শারীর মাঝে এসে পড়ল।—পদ্মিনী

একটা ঝড় অনেকখানি ঠাণ্ডা হাওয়ায় দাক্ষায় গাঢ়পালা ঘরবাড়ি জলস্থল আকাশ ছুঁয়ে চলে গেল, অনেকখানি ঝুটির জল নদরকর করে চারিদিকে ঝরে পড়ল, বিদ্যুৎ বাজ পানিক চমক দিয়ে ধমক দিয়ে চলে গেল; তারপরে মেঘ আন্তে-আন্তে পাতলা হয়ে এল, রাত্রিশেষের সঙ্গে রূপোর মতো শাদা আলো ছেঁড়-ছেঁড়া মেঘের ফাঁক দিয়ে এসে অন্ধকারকে ক্রমে ফিকে করে ভোরের একটি ছোট পাখির গানের সঙ্গে-সঙ্গে ক্রমেই ফুটে উঠতে লাগল; ঠিক সেই সময় বাদলা দিনের সকাল বেলার ফুটপ্ত কচি আলোর মাঝখানে একখানি জলে ভরা মেঘ।—চণ্ড

মহৎ প্রতিভার একটা লক্ষণ এই যে, তা কখনো নিজের সৃষ্টির অনুকরণ বা পুনরাবৃত্তি করে না। অবনীন্দ্রনাথও নিজের সৃষ্টির পদ্ধতিতে বাঁধা পড়লেন না। ‘রাজকাহিনী’র এই আশ্চর্য ভাষাকেও তিনি অতিক্রম করে গেলেন।

অবনীন্দ্রনাথের ভাষার এ পরিবর্তনের কারণ এবং প্রয়োজন ছিল। এ পর্যন্ত অবনীন্দ্রনাথ পূর্বতন সাহিত্যের ঠিক অনুবাদ না হলেও নবরূপায়ণেই তাঁর বাংলা রচনাকে নিবন্ধ রেখেছিলেন। বোধ হয় নূতন সাহিত্যরচনায় ব্রতী হয়ে তিনি প্রথমে নিজের অসাধারণ কল্পনাশক্তিকে সাহিত্যে মুক্ত করতে সাহসী হন নি। কিন্তু এর পরে অবনীন্দ্রনাথ যে বইগুলি লিখেছেন, সেগুলিতে তাঁর অসাধারণ কল্পনাশক্তির সঙ্গে তাঁর শিল্পীমানসের এক অপরূপ সমন্বয় দেখতে পাই। গুণেন্দ্রনাথের কল্পনাপ্রবণতার কথা জ্যোতিরিন্দ্রনাথ উল্লেখ করেছেন। এই কল্পনাশক্তি আরো বহুগুণে বদিত হয়ে অবনীন্দ্রনাথের মনে সঞ্চারিত হয়েছিল। অবনীন্দ্রনাথের কল্পনার এই অলোকসামাগ্রতা লক্ষ্য করে রবীন্দ্রনাথ একখানি চিঠিতে লিখেছিলেন, “এ রকম বিশুদ্ধ পাগলামির কারুশিল্প আর কারো কলম থেকে বেরোবার জো নেই।” সে কল্পনা বাস্তবজগতের সীমানা ছাড়িয়ে উদ্ভট, অসম্ভব, আজগুবির রাজ্যেই বিচরণ করতে ভালোবাসত। ‘রাজকাহিনী’ প্রথম খণ্ড রচনার কয়েক বৎসরের মধ্যেই তাঁর এই অলৌকিক কল্পনাশক্তিকে অবনীন্দ্রনাথ মুক্ত করে দিলেন তাঁর প্রথম মৌলিক

রচনা ‘ভূতপত্নীর দেশ’-এ। অবশ্য ইতিমধ্যে তিনি ‘ভারতশিল্প’ সম্বন্ধে একটি বই লিখেছিলেন। কিন্তু এটি এবং পরবর্তী শিল্পপ্রবন্ধের বইগুলিতে ব্যবহারের উপযোগী সাধারণ সহজ ও স্বচ্ছ বর্ণনা বিবরণের ভাষার আদর্শ তিনি নিজেই ‘রাজকাহিনী’তে স্থাপন করেছিলেন। এ বইগুলিতে অবনীন্দ্রনাথ ব্যাখ্যাতারূপে দেখা দিয়েছেন বলে, এখানে আর তাঁকে নূতন ভাষা সৃষ্টি ক’রে নিতে হয় নি। কিন্তু যখনই তিনি তাঁর অনন্তসাধারণ কল্পনার পথ ধরে স্রষ্টারূপে আজগুবির রাজ্যে প্রবেশ করলেন, তখনই তাঁকে সেই ‘নিয়মহারা হিসাবহীন’ ভাব কল্পনার উপযোগী নূতন ভাষাও সৃষ্টি ক’রে নিতে হল। এই অদ্ভুত আশ্চর্য কল্পনা নূতন নূতন আজগুবি ছবি নিয়ে ফুটে উঠল অবনীন্দ্রনাথের তরুণযোগী ভাষায়।

জাখো, এই পৃথিবী তখন সবে তৈরী হয়েছে, আমাদের মত ছোটখাট গাছ-ছাড়া পৃথিবীতে আর কেউ নেই—নদী নেই, পাহাড় নেই, এমন কি বাতাসে শব্দটি পর্যন্ত নেই;—কেবল বালি ধুধু করছে—ঠিক এই জায়গাটার মত। আমার তখন সবমাত্র কচি-কচি ছুটি কাঁটা বেরিয়েছে—ছোট ছেলের কচি কচি ছুটি দাঁতের মত। সেই সময় তারা গান বড় ভালোবাসে, তারা দেখতে অনেকটা মানুষের মত, কিন্তু কড়িগুলোর মত তাদের ডানা আছে, পাখিগুলোর মত পা, ঝাঁক বেঁধে তারা আমাদের কাছে উড়ে এসে বসল আর গান গাইতে আরম্ভ করলে। আকাশ, বাতাস তাদের গানের হুরে যেন বেজে উঠল। সে যে কি চমৎকার তা তোমাকে আর কি বলব! আমরা তার আগে শব্দ শুনিনি, গানও শুনিনি—আনন্দে যেন শিউরে উঠলুম।

প্রথম সৃষ্টির যে আনন্দ, তাকে আজগুবি কল্পনার তুলিতে এঁকেছেন অবনীন্দ্রনাথ। শিল্পীর সঙ্গে নিলেছে অদ্ভুতরাজ্যের কবি। কল্পনা এখানে চলেছে ঢেউয়ের পর ঢেউ তুলে চোখের দেখায়—ইন্দ্রিয় গামানার বাইরে। তাই ভাষাও এখানে দীর্ঘায়িত বাক্যে, ক্রমায়িত অন্তর্ভাক্যে (parenthesis) তার বর্ণনা প্রবাহে একরূপ থেকে আরেক রূপে অসংলগ্ন ছায়াছবির মত বয়ে চলেছে। অবনীন্দ্রনাথের উদ্ভূত আজগুবি কল্পনা-কাহিনীর ঐ বইটি থেকে আরো উদ্ধৃতি দেবার লোভ সংবরণ করা যায় না।—

দেখছি আলোটা ক্রমে এ-গাছ সে-গাছ ক’রে ঘুরে বেড়াতে লাগল; তারপর আস্তে আস্তে মাটিতে নেমে এল। সেই সময় দেখি পূর্ণিমা চাঁদের মত প্রকাণ্ড একটা কাচের গোলা মাঠের উপর দিয়ে বোঁ বোঁ করে গড়িয়ে আসছে—যেন একটা মস্ত আলোর ফুটবল! •

গেছি পাকিস্থান গোলাটার ভিতরে ঢুকে গেছি। হাঁড়ির ভিতরে গাছের মত আর পালাবার জো নেই। একেবারে গড়িয়ে চলেছি,—বনবন্ করে লাঠিমের মত ঘুরতে ঘুরতে। সে কি ঘুরনি! মনে হল, আকাশ ঘুরছে, তারা ঘুরছে, পৃথিবী ঘুরছে, পেটের ভিতর আমার মাসির মোয়াগুলোও যেন ঘুরতে লেগেছে। কখনো মাঠের উপর দিয়ে, কখনো গাছের মাথা ডিঙিয়ে, গোলাটা সাদা থরগোসের মত লাকিয়ে গড়িয়ে, কখন জোরে, কখন আস্তে আমাকে নিয়ে ছুটে চলেছে!

ভয়ে দুই হাতে চোখ ঢেকে চলেছি। ক্যা-ক্যা চরকা কাটার শব্দ শুনে চোখ খুলে দেখি এক বৃড়ি হুতো কাটছে আর একটা থরগোস তার চরকা ঘুরোচ্ছে। বৃড়িকে দেখেই চিনেছি, সেই আত্মিকালের বড়বুড়ি! যে চাঁদের ভিতরে বসে থাকে, আর ওই তার চরকা, ওই থরগোস!

অসম্ভব কল্পনার রাজ্যে গোটা চাঁদটাই তার বৃড়ি আর থরগোস হৃদয় গড়িয়ে গড়িয়ে মানুষের একেবারে কাছে এসে পৌঁছয়। ‘ভূতপত্নীর’ ভাষা এই উদ্ভূত কল্পনার আকাবাকা পথ-বাণী ভাষা; অথচ আশ্চর্য এই যে, এখানেও অবনীন্দ্রনাথের ভাষার সেই সরলতা আর চিত্রশর্ম হারায় নি। যেমন—

আমার বাদিকে কেবল বালি—সাদা ধপ-ধপ করছে বালি; আর আমার ডানদিকে রয়েছে কালি-গোলা সন্দের—কালো,—কাজলের মতো কালো, বাঁয়ে চলেছে হারুন্দ—ডাঙার খবর দিতে দিতে, ডাইনে চলেছে কিচকিন্দে—জলের আদি-অন্ত কইতে কইতে; আমি চলেছি পাকিতে শুয়ে মনে মনে ছজনের ছোটো গল্প সাদা একটা শেলের উপরে কালো পেনসিল দিয়ে লিখে নিতে নিতে।

তার পর ‘হারুন্দের গল্প’ আর ‘কিচ্কিন্দের গল্প’— বাংলা সাহিত্যে নূতন এক ধরনের সাহিত্যের অবতারণা করল, যার অল্পরূপ আজগুবি কল্পনার সাহিত্য বাংলায় এর আগে বড় বেশি লেখা হয় নি; ইংরেজীতে *Alice in Wonderland* প্রভৃতিতেই যার সাক্ষাৎ পাওয়া যায়। ‘ভূতপত্নী’ রচনাকালে *Alice in Wonderland* এর কিছুটা প্রভাব হয়তো অবনীন্দ্রনাথের উপর পড়েছিল—‘পাক্সির গান’এর বিকৃত রূপ ‘Twinkle Twinkle little bat’ এবং ‘You are old Father William’ প্রভৃতি মনে পড়ায়— কিন্তু কাহিনী-গ্রন্থে উল্লিখিত বিশ্ববিখ্যাত বইটির কোনো প্রভাবই অবনীন্দ্রনাথের রচনায় প্রকাশ পায় নি। বরং, আরব্যোপাখ্যাস ইতিহাস পুরাণ প্রভৃতি সব কিছুকে তাঁর উদ্ভট কল্পনায় মিশিয়ে তিনি এমন আজগুবি রূপ দিয়েছেন যে, সে-সব রচনার কোনো অংশই মৌলিক না হলেও সবটা মিলে সম্পূর্ণ অভিনব ও অসাধারণ মৌলিক লাভ করেছে। বস্তুতঃ, এইটাই অবনীন্দ্রনাথের রচিত সাহিত্যের বৈশিষ্ট্য। আপাতদৃষ্টিতে তাঁর কোনো গ্রন্থের কাহিনীকেই সম্পূর্ণ মৌলিক রচনা বলা যায় না, অথচ তাঁর প্রত্যেকটি রচনাই একান্তরূপে অবনীন্দ্রনাথের নিজস্ব সৃষ্টি। তাঁর প্রত্যেকটি গ্রন্থেই পুরাতন উপকরণ নিয়ে নূতন সৃষ্টির কৌতুকটি প্রচ্ছন্নরূপে উপস্থিত, কিন্তু দুনিরীক্ষ্য নয়।

নানাদিক থেকে বিচার ক’রে ‘ভূতপত্নী দেশ’ বইখানি অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার বৈশিষ্ট্য ও অসাধারণত্বের পরিচয়রূপে আমার কাছে বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ মনে হয়। অবনীন্দ্রনাথের মন যে ঠিক গতানুগতিক কল্পনা ও কাহিনীর পথ বেয়ে চলত না ‘ভূতপত্নী’ বইটিতে এ কথা খুব স্পষ্টরূপে প্রকাশ পেয়েছে, এবং এর পর থেকে অবনীন্দ্রনাথ কোনো বইয়েই তাঁর এই অদ্ভুত রাজ্যের কল্পনাকে মুক্তি দিতে দ্বিধা করেন নি।

‘ভূতপত্নী’ বাংলা সাহিত্যে আবেলতাবোল জাতীয় আজগুবি কল্পনাময় কাহিনীর প্রথম রচনা, এ কথা বলা যায় না। কারণ এর আগে ত্রৈলোক্যনাথ মুখোপাধ্যায় অদ্ভুত ও উদ্ভট কল্পনার পথ ধরে তাঁর সুবিখ্যাত ‘কদম্বর্তী’, ‘ডম্বর চরিত’, ‘মুক্তামালা’ প্রভৃতি বহু গ্রন্থ রচনা করেছিলেন; কিন্তু ত্রৈলোক্যনাথের আজগুবি কাহিনী এবং অবনীন্দ্রনাথের ‘ভূতপত্নী’ প্রভৃতির আজগুবি খেয়ালী রচনায় অনেক প্রভেদ। ত্রৈলোক্যনাথের অদ্ভুত কাহিনীগুলি প্রায় সবই ব্যঙ্গাত্মক বা রূপকধর্মী অথবা tall tale জাতীয়—তাদের প্রকৃত আবেল-তাবোল জাতীয় নিছক আজগুবি কল্পনাময় রচনার সঙ্গে তুলনা করা চলে না। ত্রৈলোক্যনাথেরও কল্পনাশক্তি প্রবল ছিল, কিন্তু ত্রৈলোক্যনাথ ও অবনীন্দ্রনাথের কল্পনার প্রকৃতি ভিন্ন। সেইজন্য প্রকৃত আজগুবি কল্পনার চিত্র ও কবিত্বের আলো-আধারিতে মেশা phantasy হিসেবে অবনীন্দ্রনাথের ‘ভূতপত্নী’ সম্পূর্ণ তুলনাহীন।

আমার বিশ্বাস অবনীন্দ্রনাথের এই উদ্ভট কল্পনার ঝাঁকচোরা ভঙ্গি বাংলা সাহিত্যের দু’জন প্রখ্যাত লেখককে প্রভাবিত করেছিল। একজন অবনীন্দ্রনাথের জামাতা মণিলাল গঙ্গোপাধ্যায়, অপরজন ‘হয়বর্তী’-রচয়িতা সুকুমার রায়। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথের কল্পনা যেখানে কাহিনীর পথ ত্যাগ ক’রে অসংলগ্নতার বিস্তীর্ণ আকাশে নিরুদ্ধ যাত্রা করে, সে ক্ষেত্রে এঁদের আজগুবি কল্পনা মূল কাহিনীর নির্দিষ্ট গতির মধ্যে আবদ্ধ থেকে একটি স্তম্ভস্বরূপ আকারে রূপ নেয় বলে পাঠকের কাছে তা বেশি চিত্তাকর্ষী মনে হয়।

এই যে আজগুবি কল্পনাময় কবিত্বের জগৎ—অবনীন্দ্রনাথের শিল্পমানসের স্বরূপ এর মধ্যেই যথার্থরূপে প্রতিকলিত হয়েছে। এই হিসাবে অবনীন্দ্রনাথকে দেওয়া রবীন্দ্রনাথের ‘পাগল’ উপাধি সার্থক। পরবর্তী প্রায় সকল বইতে অবনীন্দ্রনাথের এ ‘নিয়মহারা’ কল্পনা প্রাধান্য লাভ করেছে, এবং তাঁর ভাষাও তদনুযায়ী দীর্ঘায়িত হয়ে বিশেষণ-বর্ণনা অন্তর্ভাক্যের প্রয়োগে তাঁর বাক্যগুলিকে টেনে টেনে নিয়ে চলেছে।

‘ভূতপত্নীর দেশ’ বইটিতে অবনীন্দ্রনাথ সম্পূর্ণ ঘরছাড়া দিকহারা উদ্ভট ও আজগুবি কল্পনার প্রতি তাঁর স্বাভাবিক প্রবণতাকে মুক্তি দিলেন; এবং এর পর থেকে এ-জাতীয় অর্ধেক বাস্তব অর্ধেক কল্পনায় গড়া কাহিনীতেই যেন বেশি মনোনিবেশ করলেন। ফলে তাঁর ‘খাতাঙ্কির খাতা’র মত বাস্তব ও কল্পনায় যেশা বর্ণনা, কবিত্ব ও চিত্রময় কাহিনীটি শিশু বা বয়স্ক কোনো সমাজেই জনপ্রিয় হইল না, এবং তাঁর ভাষাও এই উদ্ভট আজগুবির পথ ধরে এমনই আকাবাকা পথে অগ্রসর হল, যে রাজকাহিনীর ভাষার মত এ-ভাষার সৌন্দর্য আর অত সহজে পাঠক সাধারণের কাছে ধরা দিল না। ‘খাতাঙ্কির খাতা’র মত এমন অপরূপ কবিত্বপূর্ণ, চিত্রদর্শী, অসাধারণ কল্পনাময় কাহিনী বাংলা সাহিত্যে আর একখানি খুঁজে পাওয়া শক্ত। এবং ভাষাও ঠিক সেই অসাধারণত্বের সঙ্গেই তাল রেখে চলেছে বলে, তার অনুকরণ বা অনুসরণও অসম্ভব। যেমন—

দিনের বেলায় সহরের এই যে শাজার-শাজার ইঁটের বাড়ী আর কলের চিহ্ন দেখে, রাত নটার তোপ যেমন পড়বে, সব অমনি বাগান আর বাজার আর মাঠ আর পুকুর হয়ে যাবে। থাকবার মধ্যে থাকবে রাজার কেদা, রায়-মহাশয়দের বৈঠকখানা আর এই জোড়াসাঁকো, আর এই তেতলা বাড়ী! বিশ্বাস হচ্ছে না? ভাবছ আমি বাজে কথা বলছি? আচ্ছা সকালবেলা পূর্বদিকের আকাশে লাল রঙের একটা ফাহুস দেখতে পাও—সাদা ফাহুস থাকে না তো? রাত্তিরে দেখে দিবি, সেখানে সাদা একটা ফাহুস বুলছে দেখবে—আবার সেটা কখনো দেখাবে রপোর বাটী যেন কাৎ হয়ে পড়েছে, কখনো বা দেখবে যেন একখানি নৌকো ভাসছে। তবু বিশ্বাস হচ্ছে না? আচ্ছা দিনের বেলায় আকাশে নীলরং, পাখী আর মেঘ, এ ছাড়া কিছু তো দেখ না—রাতের বেলায় আকাশে দেগো, সব তারা ফুটেছে দেখবে! এ যদি হতে পারে, তবে আর রাত হলেই সহরটা বাগান হতে পারবে না কেন? ছপূর-রাত্রে ভূতের ভয়ে ছাদে উঠতে পারে না, তাই বলে! না হলে দেখতে পেতে, সব বাড়ী-ঘর-দুয়ার কোথায় মিলিয়ে গেছে; কেবল চারিদিকে সব সারি-সারি আলোর নিশেন বুলছে—চৌকো, লম্বা, চওড়া, সর, তরো-বেতরো; আর কেবল রাজার বাড়ীর চূড়ো, রায়মহাশয়দের বৈঠকখানার বারান্দা, আর আমাদের চিলের ছাদটা একটু একটু দেখা যচ্ছে—আর কিছু নেই।

এখানে বাস্তব জগতের দেখা ছবি আজগুবি কল্পনায় মিশে যে বাঁকাচোরা রূপ নিয়েছে, এ-ভাষাতেও সেই উদ্ভট, অদ্ভুত বাঁকাচোরা গতি। এ-ভাষায় ‘শকুন্তলা’ ‘ক্ষীরের পুতুল’র সেই কবিত্বের প্রবাহ নেই, ‘রাজকাহিনী’র ঋজু, সরল বিবরণের ভাষার সঙ্গেও এ ভাষা সম্পূর্ণ এক নয়। অবনীন্দ্রনাথের পূর্ববর্তী ভাষা পূর্বপ্রচলিত কাহিনীর ভাব ও বক্তব্য অনুসরণ ক’রে কবিত্বমণ্ডিত বা ঋজুসরলতায় বয়ে চলেছিল, কিন্তু ‘খাতাঙ্কির খাতা’য় তা অবনীন্দ্রনাথের উদ্ভট কল্পনার উৎকেন্দ্রিক পথে চলেছে।

‘ভূতপত্নীর দেশ’ যে বইতে অবনীন্দ্রনাথ তাঁর স্বকীয় কল্পনাকে মুক্তি দিয়ে নিজ মনোমত মৌলিক রচনার হাত দিলেন, সেখান থেকেই তাঁর পরবর্তী মৌলিক রচনাগুলির ভাষা ও ভঙ্গির স্বত্বপাত হল বলা যায়। ‘খাতাঙ্কির খাতা’য়ই কেবল অবনীন্দ্রনাথ অ-লৌকিক কল্পনাপ্রবণতাকে আরো বেশি ক’রে প্রকাশ করলেন না, তাঁর শেষ জীবনের যাত্রাপালাগুলিতেও এই অসাধারণ কল্পনাজগতেই কাহিনী ও ভাষাকে নিবদ্ধ রাখলেন। এ-সব রচনার হাশুরস, কল্পনা, ভাষা ও ভঙ্গি ‘কানো কিছুই গতানুগতিক পরিবেশে অভ্যস্ত সাধারণ পাঠকের অধিগম্য নয় বলে, অবনীন্দ্রনাথের এ-রচনাগুলি মুষ্টিমেয় হৃদয়ব্যঞ্জনাবিলাসী সাহিত্যরসিকেরই মাত্র প্রিয় হয়ে রইল।

‘ভূতপত্নীর দেশ’ ও ‘খাতাঙ্কির খাতা’ এই দু খানি সমদর্শী বইয়ের মাঝখানে অবনীন্দ্রনাথ আর দুখানি আশ্চর্য সহজ সরল হৃদয় গন্তগ্রন্থ রচনা করলেন—‘নালক’ আর ‘পথে বিপথে’। অবনীন্দ্রনাথের গুণের ঋজুতা,

ছন্দোমার্ধু আর চিত্রময় অপরূপ বর্ণনাভঙ্গি দু'খানি বইয়েই বিভিন্নরূপে প্রকাশ পেয়েছে। 'পথে' বিপথে'তে যে স্মৃতিচিত্রময় কাহিনীকে কবিত্ব, কল্পনা ও প্রাণময় বর্ণনায় অবনীন্দ্রনাথ উপস্থিত করলেন, সেই স্মৃতিকল্পনার ছবিছন্দে জড়ানো ভাষা অনেকদিন ধরে অবনীন্দ্রনাথের হাত থেকে প্রবাহিত হয়েছে। 'আপন কথা' 'ঘরোয়া' 'জোড়াসাঁকোর ধারে'তে— অবনীন্দ্রনাথের ভাষার এই সহজ সরল অন্তরঙ্গ রূপটি দেখতে পাই। এই ভাষারও আদর্শ মূলতঃ অবনীন্দ্রনাথেরই 'রাজকাহিনী'র ভাষা। কিন্তু এখানেই তা বৈঠকী ভঙ্গিতে ব্যক্তিগত স্মৃতির জগতে এসে সেই ইতিহাস-আখ্যানের বর্ণনা-বিবরণের ভাষা অতিক্রম করে একান্ত অন্তরঙ্গ, হৃদয়ের সন্নিবর্তী মার্ধু্যময় ভাষায় পরিণত হয়েছে।

যদিও 'ঘরোয়া' 'জোড়াসাঁকোর ধারে'র ভাষার তুলনা নেই, এবং বাংলাসাহিত্যে অনুরূপ অন্তরঙ্গতাময় অথচ খুঁটি-নাটি বর্ণনার চিত্রময় ভাষা আর কোথাও খুঁজে পাওয়া সম্ভব, তবু, যেহেতু এগুলি শ্রীযুক্তা রানী চন্দ্রদ্বারা অনুলিখিত অবনীন্দ্রনাথের মুখের ভাষা, সেহেতু এগুলিকে 'অবনীন্দ্রনাথের গল্পরচনার দৃষ্টান্ত হিসাবে গ্রহণ নাও করা যেতে পারে। কিন্তু 'পথে বিপথে' 'আপন কথা' ও 'মাসি'তে যে কল্পনার রঙে আঁকা, সহজ সরল অথচ একান্ত অন্তরঙ্গ কবিত্বময় ভাষার সাক্ষাৎ পাঠে বাংলাসাহিত্যে তার তুলনা কোথায়?

এর পর আর দুখানি কাহিনী অবনীন্দ্রনাথ এই গল্পে— কিন্না এই ঋজু সরল গল্পের সঙ্গে 'ক্ষীরের পুতুল'এর কবিত্ব-কল্পনাকে এবং উদ্ভট কল্পনার ঝাঁকোচারা ভঙ্গিতে সমন্বিত করে লিখলেন,— 'বুড়ো আংলা' ও 'আলোর ফুলকি'।

সহজ অথচ কবিত্বময়, ঋজু ও সংক্ষিপ্ত অথচ ব্যঞ্জনাময়, বর্ণনাময়ক অথচ কল্পনাময়ক, চিত্রদর্মী গল্পের আদর্শ হিসাবে আমার মনে হয়, 'নালক' 'বুড়ো আংলা' ও 'আলোর ফুলকি'র ভাষা বাংলাসাহিত্যে সম্পূর্ণ অভিনব। 'নালক' 'আলোর ফুলকি' প্রভৃতি বইগুলির ভাষা সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন আছে, এবং এ-ভাষার পরিচয় দিতে হলে বহু উদ্ধৃতি দিয়েও তৃপ্তি পাওয়া যাব না। এ-ভাষা সম্বন্ধে শুধু এটুকু লক্ষ্য করবার যে, 'রাজকাহিনী'র সহজ সরল বর্ণনাময় ভাষার সকল গুণ এ-ভাষায় উপস্থিত, এবং তার সঙ্গে মিশেছে, আরো সংযতরূপে, 'শকুন্তলা' 'ক্ষীরের পুতুল'এর কবিত্ব এবং অবনীন্দ্রনাথের সহজ চিত্রব্যঞ্জনা। তাই এই ভাষার পরিণত রূপের দিকে লক্ষ্য করলে মনে হয়, কেবলমাত্র ভাষাশিল্পী হিসাবে বিচার করলে অবনীন্দ্রনাথের কৃতিত্ব একমাত্র রবীন্দ্রনাথের সঙ্গেই তুলনার যোগ্য।

অথচ আশ্চর্য এই যে, আজ পর্যন্ত অবনীন্দ্রনাথ বাংলার প্রধান গল্পলেখকদের মধ্যে পরিগণিত হন নি। এর কয়েকটি কারণ সহজেই মনে আসে। প্রথমতঃ, তিনি রবীন্দ্রনাথের ভ্রাতুষ্পুত্র; রবীন্দ্রনাথের অত্যুজ্জ্বল প্রতিভার দীপ্তি তাঁর পরিবারের সকলের প্রতিভা ও কৃতিত্বকেই কিছুটা প্রচ্ছন্ন করে রেখেছে। দ্বিজেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ, বলেন্দ্রনাথ প্রভৃতি সাহিত্যক্ষেত্রে যে অসাধারণ কৃতিত্ব অর্জন করেছিলেন, রবীন্দ্রনাথের সৌরদীপ্তির পাশে পড়ে তা অনেকটা ম্লান হয়ে গেছে বলেই, তদনুযায়ী খ্যাতি তাঁরা লাভ করতে পারেন নি। এঁদের তুলনায় অপেক্ষাকৃত কম কৃতি-লেখকও রবীন্দ্রপরিবারভূক্ত না হয়ে এর চেয়ে বেশি খ্যাতি অর্জন করতে পেরেছেন। অবনীন্দ্রনাথের সাহিত্য-কৃতিত্বের সমুচিত স্বীকৃতি না হওয়ার দ্বিতীয় কারণ, চিত্রশিল্পে তাঁর অসামান্য খ্যাতি। চিত্রশিল্পের খ্যাতি অবনীন্দ্রনাথের ভাষাশিল্পের যথাযোগ্য খ্যাতিকে প্রচ্ছন্ন করেছে। তৃতীয় কারণ, যা আমার কাছে সবচেয়ে বড় কারণ বলে মনে হয়, তা এই যে, অবনীন্দ্রনাথ মৌলিক গল্প-উপন্যাস বা কাহিনী-উপাখ্যান লেখেন নি বলেই হয়। তাঁর অধিকাংশ রচনাই হয় প্রাচীন

বিষয়ের নবরূপায়ণ, নতুবা স্থিতিচিত্র, অথবা উদ্ভট আজগুবি রাজ্যের আলো-আধারিতে মেশা কাহিনী বা যাত্রা পালা। বিষয়ের দিক থেকে দেখতে গেলে শেষোক্তগুলিরও উপাদান প্রাচীন আখ্যান-উপন্যাস-পুরাণ-ইতিহাস থেকেই নেওয়া। আমাদের দেশে কবিতা-গল্প-উপন্যাস, বিশেষ করে শেষের ছুটি না লিখলে সাহিত্যিকরূপে খ্যাতি অর্জন দূরে থাক, গণ্য হওয়াই শক্ত। কাজেই লেখক হিসাবে অবনীন্দ্রনাথের সাহিত্য যে অধিকাংশ পাঠকই হৃদয়ংগম করেন না, এটা আশ্চর্য নয়। বিশেষতঃ, অবনীন্দ্রনাথের ভাষার প্রকৃত অসাধারণত্বের উপলব্ধি বৈদগ্ধ্যসাপেক্ষ। পূর্বেই বলেছি, সহজ সরল নিরাভরণ এ ভাষার সূক্ষ্ম কারুকাঁচ সাধারণ পাঠকের চোখ এড়িয়ে যাওয়াই স্বাভাবিক। তাই অবনীন্দ্রনাথ, যিনি গল্পলেখক নন, ঔপন্যাসিক নন, প্রচলিত অর্থে কবিও নন, তিনি মুষ্টিমেয় অল্পরাগী পাঠকের কাছেই মাত্র একজন শ্রেষ্ঠ ভাষাশিল্পীরূপে প্রস্ফুট হয়ে রইলেন। বয়স্করা অতিসরল, অথবা উদ্ভট-আজগুবি ব'লে তাঁর রচনাগুলিকে ছোটদের পাঠ্য বলে ধরে নিল, আর ছোটরা 'শকুন্তলা' 'ক্ষীরের পুতুল' 'রাজকাহিনী' 'নালক' এবং কিছু পরিমাণে 'বুড়ো আংলা' ভিন্ন আর কোনো বইয়েরই ভাষা কল্পনা কবিত্ব ও চিত্রগুলির প্রকৃত রস গ্রহণ করতে সমর্থ হল না। কারণ একমাত্র 'ভূতপতঙ্গী' ভিন্ন 'খাতাকির খাতা' বা যাত্রাপালা জাতীয় বাস্তবে ও আজগুবি কল্পনায় মেশা বইগুলির প্রকৃত রস সাধারণ শিশু বা কিশোরদের পক্ষে অসম্ভব করা অসম্ভব। এ-সব বই অধিকাংশ বালক-বালিকারই ভালো না লাগা স্বাভাবিক।

আসলে এসব বইয়ে অবনীন্দ্রনাথের যে-মনটির পরিচয় পাওয়া যায়, তা শিশুর মত সরল ও কল্পনাপ্রবণ হলেও মহৎ শিল্পীর সূক্ষ্ম কবিত্ব ও শিল্পচেতনা-সমৃদ্ধ। এ-মনটির সংস্পর্শে এলে তাকে ভালো না বেগে পারা যায় না; এবং কেবলমাত্র ভাষার সৌন্দর্যের প্রতি লক্ষ্য করলে, সে ভাষায় মুগ্ধ বিম্বিত ও অভিভূত না হওয়াও অসম্ভব মনে হয়।

অবনীন্দ্রনাথের রচনাগুলিকে প্রধানতঃ চার ভাগে শ্রেণীবদ্ধ করা যায়। এক, প্রাচীন সাহিত্য উপন্যাস ইতিহাস ও বিদেশী কাহিনী প্রভৃতির উপর ভিত্তি করে রচিত তাঁর 'শকুন্তলা' 'ক্ষীরের পুতুল' 'রাজকাহিনী' 'বুড়ো আংলা' প্রভৃতি গ্রন্থগুলি। দুই, তাঁর শিল্প সম্বন্ধীয় বইগুলি। তিন, স্থিতিচিত্র-জাতীয় বইগুলি। চতুর্থ, তাঁর আজগুবি কল্পনার মুক্তাকাশবিহারী 'ভূতপতঙ্গীর দেশ' 'খাতাকির খাতা' এবং যাত্রাপালাজাতীয় গ্রন্থগুলি। প্রথম শ্রেণীর বইগুলিতে অবনীন্দ্রনাথ যে ভাষার অবতারণা করেছেন, সহজ সরল কবিত্ব ও চিত্রব্যঞ্জনায ভাষার দৃষ্টান্ত হিসাবে সেগুলি তুলনাহীন। বর্ণনাত্মক ব্যবহারিক ভাষার এক আশ্চর্য আদর্শ রূপ এগুলিতে দেখতে পাই। এই ঋজু তির্যক সহজ ভাষা সাহিত্যে কবিত্ব চিত্র ও ব্যঙ্গনাময় রূপ নিলেও, এই ভাষাই যে ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণে তার কবিত্ব বজ্রিত হয়ে ব্যবহার হবার যোগ্য, শিল্প-প্রবন্ধের বইগুলিতে অবনীন্দ্রনাথ তা প্রমাণ করেছেন। বস্তুতঃ রাজকাহিনীর ভাষা এবং শিল্প-প্রবন্ধাবলীর ভাষা আধুনিককালে ব্যাখ্যা ও বিবরণাত্মক ভাষার এক আদর্শ স্থাপন করেছে। অবনীন্দ্রনাথের স্থিতিচিত্র জাতীয় 'পথে বিপথে' 'আপন কথা' 'ঘরোয়া' 'জোড়াসাঁকোর ধারে' 'মাসি' প্রভৃতি বইগুলিতে কবিত্ব অপেক্ষা চিত্র বেশি, এবং তা আরো অসাধারণ লাভ করেছে সেই চিত্রের সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের অন্তর্ভুক্ত কল্পনায় মিশ্রিত হয়ে। তাই তাঁর চোখে-দেখা ঘটনার বর্ণনাগুলিও অ-লৌকিক জগতের ছায়াছবি বলে মনে হয়। চতুর্থ শ্রেণীর বইগুলি অবনীন্দ্রনাথের উদ্ভট আজগুবি লোকোত্তর কল্পনার সৃষ্ট অসম্ভব রাজ্যের কাব্য। এবং, আমার মনে হয়, এই রাজ্যে বিহার করার দিকেই অবনীন্দ্রনাথের মনের স্বাভাবিক প্রবণতা ছিল। শেষজীবনে যে তিনি

পুরাণ কাহিনী ইতিহাস প্রভৃতিকে আজগুবি কল্পনা মিশিয়ে যাত্রাপালাজাতীয় রচনাতেই মনোনিবেশ করেছিলেন, এতেও এই কথারই যেন সমর্থন পাওয়া যায়।

এই যাত্রাপালাগুলি অবনীন্দ্রনাথের একান্ত নিজস্ব শিল্পলোকের সৃষ্টি। শিল্পসঙ্গমে অবনীন্দ্রনাথ বলেছেন—

আমি তো বলি যে আটের তিনটে স্তর তিনটে মহল আছে— একতলা, দোতলা, তেতলা। একতলার মহলে থাকে দাসদাসী তারা সব জিনিস তৈরি করে।...তারা হচ্ছে সার্ভার, মানে ক্রাফ্‌টস্ম্যান— তারা একতলা থেকে সব-কিছু ক'রে দেয়। দোতলা হচ্ছে বৈঠকখানা। সেখানে থাকে ঝাড়লঠন, ভালো পর্দা, কিংবাবের গদি, চারদিকে সব-কিছু ভালো ভালো জিনিস, যা তৈরি হয়ে আসে একতলা থেকে, দোতলার বৈঠকখানায় সে-সব সাজানো হয়। সেখানে হয় রসের বিচার, আসেন সব বড়ো বড়ো রসিক পণ্ডিত। সেখানে সব নটীর নাচ, ওস্তাদের কালোয়াতি গান, রসের ছড়াছড়ি— শিল্পদেবতার সেই হল খাস-দরবার। তেতলা হচ্ছে অন্দরমহল, মানে অন্তরমহল। সেখানে শিল্পী বিভোর, সেখানে সে ম' হয়ে শিল্পকে পালন করছে, সেখানে সে মুক্ত, ইচ্ছে-মতো শিশু-শিল্পকে সে আদর করছে, সাজাচ্ছে।

অবনীন্দ্রনাথের যাত্রাপালাগুলি অবনীন্দ্রনাথের সেই অন্দরমহলের কাজ, যেখানে তিনি আত্মবিভোর হয়ে তাঁর স্বকীয় প্রবণতাকে মুক্তি দিতে পেরেছেন। অবনীন্দ্রনাথ যে শেষ জীবনে পুতুল তৈরি করতেন সেগুলিও এই তিন তলারই কাজ। সাধারণ লোকের পক্ষে এগুলির তাৎপৰ্য বোঝা শক্ত। এখানে শিল্পী আত্মভোলা, আত্মবিভোর হয়ে নিজের মধ্যে তন্ময় হয়ে আছেন।

অবনীন্দ্রনাথের আজগুবি কল্পনার বইগুলি, এবং বিশেষ ক'রে তাঁর যাত্রাপালাগুলি নিয়ে পৃথক ভাবে বিস্তৃত আলোচনার অবকাশ আছে বলে মনে করি। অবনীন্দ্রনাথের মধ্যে যে স্বাভাবিক অভিনয়-ক্ষমতা এবং অভিনয়-প্রবণতা ছিল, তার সঙ্গে এ বইগুলিতে যুক্ত হয়েছে তাঁর অলৌকিক কল্পনাশক্তি, অদ্ভুত কবিত্ব ও চিত্রব্যঞ্জনাময় ভাষারচনার ক্ষমতা মনের মধ্যে জমানো চোখে-দেখা অজস্র ছবিকে ফুটিয়ে তোলার শক্তি এবং আশ্চর্যমধুর একটি শিশুসুলভ সরল মন।

তবু, ভাষার আদর্শ হিসাবে বিবেচনা করলে এক দিকে অবনীন্দ্রনাথের ‘শকুন্তলা’ ‘ক্ষীরের পুতুল’ ‘রাজকাহিনী’ ‘আলোর ফুৎকি’ ও শিল্প-প্রবন্ধাবলীর ভাষা ও অপর দিকে তাঁর স্মৃতিকথা-জাতীয় ‘আপন কথা’ ‘ঘরোয়া’ ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’ ‘মাসি’ প্রভৃতির ভাষাই সর্বাদিক প্রবলভাবে সাহিত্যে প্রভাব বিস্তার করেছে, এবং সবচেয়ে হৃদয়গ্রাহী বলে স্বীকৃত হয়েছে। মনে হয়, অবনীন্দ্রনাথকে বাংলা সাহিত্যের একজন শ্রেষ্ঠ লেখক। এবং একজন প্রধানতম গল্পলেখক বলে গণনা করার সময় এসেছে।

যে দেখতে জানে

লীলা মজুমদার

সাহিত্যসমালোচনার খাতাগুলি থেকে মাঝেমাঝে এক-এক জনার নাম বাদ পড়ে যায়। অবনীন্দ্রনাথ তাঁদের মধ্যে একজন। সম্ভবতঃ এর প্রধান কারণ হল যে, খ্যাতির রাজ্যে অবনীন্দ্রনাথের দু জন বড় প্রবল প্রতিদ্বন্দ্বী ছিলেন।—এক জনের নাম রবীন্দ্রনাথ, যার সঙ্গে তুলনা করলে সেই সময়কার অপর সকলের প্রতিভাকেই খর্ব মনে হত; অপর প্রতিদ্বন্দ্বী হলেন সেই অবনীন্দ্রনাথ, যিনি ছবি আঁকতেন। বিশেষ করে এই দ্বিতীয় জনের জন্মই সে সময় সাহিত্যক্ষেত্রে অবনীন্দ্রনাথের তেমন নাম হল না।

সেরকম খ্যাতি তখন পেলেন না, অথচ যেই তাঁর লেখা পড়ত সেই অবাক হয়ে যেত। কলম ধরে এক ছত্র লিখলেই সে লেখাতে আলো বলমূল করত। কাঁচা হাতের লেখাতেও যেমন, পাকা হাতেও তেমন। সারা জীবনেও প্রতিভা তাঁর এতটুকু স্তান হয় নি।

‘স্ক্রীরের পুতুল’ যখন লিখলেন, নবীন বয়স তাঁর, তবু মনে হয় মধুতে ডোবানো কলমের মুখটি। ‘মাসি’ লিখলেন প্রবীণকালে, তখনো লেখনী থেকে তেমনি মধু বরছে, তেমনি নিগূঢ় অর্থ দিয়ে ঠাসা। অথচ এই বড় আশ্চর্য যে, অনেককাল পর্যন্ত অবনীন্দ্রনাথের বিষয় লিখতে গেলে তাঁর চিত্রকলা সম্বন্ধে বিশদভাবে আলোচনা হত, কিন্তু সাহিত্যের কথা বিশেষ কিছু বলা হত না।

যে মন্দ জিনিসের আদর করে তার চেয়েও অনেক বেশি অভাজন সেই মানুষ যে ভালো জিনিসের আদর করতে জানে না। অবনীন্দ্রনাথের সাহিত্যরচনা বাদ দিয়ে কেবল চিত্রকলার কথা বললে তাঁর পরিপূর্ণ প্রতিভার সবখানির স্বীকৃতিও হয় না, উপলব্ধিও হয় না।

রবীন্দ্রনাথের লেখার সঙ্গে তাঁর ছবির কোনো সাদৃশ্য খুঁজে পাওয়া শক্ত। বরং এ কথাই বারবার মনে হয় যেসকল জিনিস সাহিত্যে তিনি পরিহার করে চলেছিলেন, হঠাৎ একটি অসতর্ক মুহূর্তে দরজা খোলা পেয়ে ছড়মুড় করে তারা-সব মঞ্চে এসে উপস্থিত হয়েছে। লিখতেন মানুষের হৃদয়ের চিরন্তন স্তম্ভহুংস আশা নিরাশা ব্যথা আনন্দ বিফলতা ব্যগ্রতা ভালোবাসা নিয়ে; আঁকতেন যত দুঃস্বপ্নে-দেখা কল্পনায়-গড়া সব মূর্তি। অবনীন্দ্রনাথের বেল তেমনটি হয় না। তাঁর সারা জীবনের সব প্রচেষ্টা— তাঁর ছোটবেলাকার আশ্চর্য জিনিস খুঁজে বেড়ানো, তাঁর অভিনয়, তাঁর এসরাজ বাজানো, তাঁর লেখা, তাঁর ছবি আঁকা, তাঁর খেলনা তৈরি,— সবটি নিয়ে হিসেব করলে তবে তাঁর জীবনজোড়া রূপের সাধনার কতকটা ধারণা করতে পারা যায়। প্রত্যেকটির সঙ্গে প্রত্যেকটি অঙ্গাঙ্গী ভাবে জড়িয়ে আছে, একটিকে বাদ দিলে অপরটির অর্থ সম্পূর্ণ হৃদয়ঙ্গম হয় না। যারা শুধু ছবি দেখে তৃপ্ত হয়ে বাড়ি ফিরে গেল, তারা তাঁর সবখানিকে পেল না।

আসল কথা হল অবনীন্দ্রনাথ কানে কানে খোঁজার মস্ত নিয়ে এসেছিলেন। ছুনিয়ার সব চেয়ে বড় রহস্যই হল যে যারা খুঁজতে জানে, তারা কোথাও মূল্যবান কিছু আছে মনে ভেবে খুঁজলেও, সেই একান্ত বাস্তবিকে মুঠোর মধ্যে ধরে রাখতে চায় না। পাওয়ার মধ্যে যে একটা অস্তিত্বভাব আছে, এ ধরণের খোঁজাতে তার ঠাই থাকে না। যা পাওয়ার অতীত এ তাকেই খোঁজা, তাই সবখানে না দেখা পর্যন্ত এ খোঁজার শেষও হয় না। রূপের সীমানা ছাড়িয়ে যায় যে অরূপ তাকেই খুঁজতেন নাচে গানে, রঙ্গমঞ্চে, নির্জন

একলা অন্ধকার ঘরে, কাচের মার্বেলের ভিতরে, ছবিতে, ফুলেতে, গাছের শুকনো ডালেতে, ছড়ি-পাথরের মাঝখানে। জানতেন, তাকে নয়ন ভরে দেখতে পাওয়াই বহু ভাগ্য ; তাকে কখনো হাত দিয়ে স্পর্শ করতে হয় না। মনের মধ্যে তাকে পেতে হয়, মুঠোর মধ্যে নয়।

রূপের সাধনা করতেন। জানতেন, ও জিনিস কেউ কাউকে দিতে পারে না, উত্তরাধিকার সূত্রেও না। ও তো থলিতে পূরে ঘরের মধ্যে পুঁজি করবার জিনিস নয় ; যতদিন-না চোখ খুলে গেল, ওকে চোখে দেখাই যাবে না। প্রত্যেককে দেখতে হবে নিজের মতন করে, নিজের চোখ দিয়ে। একজনার দেখা চুরি করে অপর জন দেখতে পায় না।

বাগেশ্বরী বক্তৃতা দিতে গিয়ে শিল্পের ছাত্রদের বলছেন—

প্রত্যেক শিল্পীকে স্বপ্ন ধরার জাল নিজের মতো করে বুনে নিতে হয় প্রথমে, তার পর বসে থাক।—বিশ্বের চলাচলের পথের ধারে নিজের আসন নিয়ে বিছিয়ে চুপটি করে নয়—সজাগ হয়ে।

পাওয়ার কথা নিয়ে আরো বলছেন—

মনের ফুল বনের ফুলের সাথে হয়ে ফুটল, এর বেশিও তো শিল্পের দিক থেকে চাওয়ার প্রয়োজন নেই।

তুনিয়ার বেগানে যত শিল্পী যত সাহিত্যিক জন্মেছেন সকলের মনের গোপন কথাটাও অবনীন্দ্রনাথ বলে দিচ্ছেন—

এই বিরাট সৃষ্টির মধ্যে বেদিন অতিথি হলেম, রসের পূর্ণপাত্র তো কার সঙ্গে ছিল না ; একেবারে পালি পাত্রই নিয়ে এলেম, এল কেবল সঙ্গের সাথে হয়ে একটুখানি পিপাসা।

তাই দিয়েই বিশ্বের সেরা সৃষ্টিকারদের চেনা যায়, ঐ একটুখানি পিপাসা, যা অমৃত না পেলে আর কিছুতেই মেটে না।

ছবির সঙ্গে লেখার কতই-না সাদৃশ্য। ছবিতে দেখি পটভূমি হয় সোনালি আলোতে উদ্ভাসিত, সেই আলোর আভা লেগে চিত্রিত রূপখানিও উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে। নয় তো পটভূমি কুয়াশায় আচ্ছন্ন হয়ে আছে, চিত্রিত রূপখানিও তেমনি ছায়াময়, মায়াময়। সমস্ত ছবিটির অর্থের পরমার্থ হয়ে মাঝখানের মূর্তিটি যেন ফুটে উঠেছে।

সাত রঙের ছায়ায় মোড়া বিহুকের ভিতরে মুক্তো যেমন বিহুকের সমস্ত মর্গাদা নিয়ে অর্থময় হয়ে টলমল করে, তেমনি ছবিতে আঁকা পরিবেশটির সমস্ত মানে নিংড়ে নিয়ে ছবির মূর্তিটিও যেন কায়া ধরে। মূর্তি কোথায় শেষ হয়ে পটভূমি শুরু হল, পটভূমি কোথায় শেষ হয়ে চোখে দেখার বাইরে গেল—হঠাৎ যেন বুঝে ওঠা মুশকিল হয়ে পড়ে।

লেখার মধ্যেও এই রহস্যই দেখি, চোখে-দেখা আর মনে-গড়া একাকার হয়ে গেছে। যে ঘটনা ঘটছে তাকে ঘিরে রয়েছে যে পরিবেশ, সেও যেন ঐ ঘটনার শাস্ত্রীদেরই যোগ্য হয়ে উঠেছে। গাছপালা ঘরদোর জন্তুজানোয়ার গবার সঙ্গে সবাইকে কেমন মানিয়েছে। এমন লেখা আর কেউ লেখে নি ; চোখে শুধু একটু রূপের নিশান। নিয়ে, যা হয় আর যা হয় নি, তার মধ্যে এমন করে কেউ আনাগোনা করে নি।

বইগুলি যে সংখ্যায় খুব বেশি, তাও নয়। আজকালকার লোকে ঐটুকু দিয়ে সাহিত্যক্ষেত্রে নাম কেনবার আশা বুঝা মনে করে। ভাবে, বিশখানি বই লিখলে তার মধ্যে থেকে যদি পাঁচখানি উত্তরে যায়, তবেই সার্থক সাহিত্যিক হওয়া গেল।

সেকালের শিশুসাহিত্যিক হতেন ধারা, তাঁরা খ্যাতির আশা লাভের আশা ছেড়ে দিয়ে তবে ছোটদের জগৎ কলম ধরতেন। তাঁরাই ছিলেন জাতসাহিত্যিক। যোগীন্দ্রনাথ সরকার, জ্ঞানদানন্দিনী দেবী, প্রিয়ষদা দেবী, উপেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী, স্বকুমার রায় ইত্যাদি সবাই মিলে যতগুলি ছোটদের বই লিখেছেন সবকটিকে এক সঙ্গে আঙুলে গোনা যায়। সংখ্যা দিয়ে ওসবের পরিমাপ হয় না।

ছোটদের জগৎ লিখতে হলে সেকালে লোকসান দিয়ে লিখতে হত, তাই নিতান্ত ভূতে-পাওয়ারা ছাড়া ছোটদের জগৎ বড়-একটা কেউ লিখতেন না। আর, ঠাকুরবাড়ির কথা তো ছেড়েই দেওয়া যেতে পারে, কারণ তাঁরা ব্যবসাক্ষেত্রে লোকশান দিয়ে দিয়ে ও-বিষয়ে পারদর্শী হয়েছিলেন। ‘ঘরোয়া’তে নিজেই বলেছেন যে, শখের তাগাদা মানুষকে যতদূর তাড়িয়ে নিয়ে যায় তেমন আর কিছুতে যায় না। কর্তব্যের জগৎ একজন সর্বস্বান্ত হলেই ইতিহাসের পাতায় তার নাম সোনার অক্ষরে উঠে যায়, এতই দুর্লভ। শখের জগৎ কত মানুষ যে দেউলে হয়ে গেছে তার ঠিকঠিকানা নেই। এও সেই একটুখানি পিপাসারই রূপান্তর মাত্র।

আর, শুধু শিশুসাহিত্য কেন, সেকালে ছবি এঁকে, বই লিখে, গান বেধে, হেঁসেলে হাঁড়ি চড়ানো যে কত কঠিন ব্যাপার ছিল সে কথা কে না জানে। ওগুলোকে মানুষ হয়ে জন্মানোর দর্শনী বলেই লোকে ধরে নিত; পয়সা দিয়ে কিনলে ওর যথেষ্ট মর্যাদা দেওয়া হয় না। এ কথা জানত, এদিকে শিল্পী খ্যাতির পেত প্রচুর, ওদিকে ট্যাক শূন্য থাকত।

কিন্তু অবনবাবু ছিলেন স্বপ্নী লোক, রসের চর্চা তাঁদেরই সাজত। তাই লাভক্ষতির কথা একবারও না ভেবে প্রাণ ঢেলে দিতে পেরেছিলেন। শেষে যখন সাগরে ভাঁটা পড়ল, কিই বা তাঁর এসে গেল!

একখানি একখানি করে বইগুলির বিচার করতে গেলে কোনগুলি ছোটদের বই, কোনগুলি বা বড়দের জগৎ, সেই নিয়ে ধাঁধা লাগে। বহু সাহিত্যানুরাগী বলে থাকেন ছোটদের বই বড়দের বই বলে সাহিত্যে আলাদা কিছু নেই। কোনো কোনো বই ছোটদের বোঝবার বাইরে, সেগুলিকে বড়দের বই বলা চলে। ওদিকে ছোটদের বই সত্যি করে ভালো হলে বড়দেরও উপভোগ্য হবে। অবনীন্দ্রনাথের বইগুলি এসব পরীক্ষাতেই উত্তীর্ণ হয়ে যায়।

কেমন ধারা ছিলেন অবনীন্দ্রনাথ নামের মানুষটি? গুটিকতক প্রিয় শিষ্য ছাড়া আর বড় কেউ যে তাঁর সবটুকুকে বুঝতে পেরেছিল এমন মনে হয় না। অবিশ্বি, তাঁর শিল্পসাধনা দেশে বিদেশে বহু সম্মান পেয়েছিল।

সাহিত্যিকের শ্রেষ্ঠ পরিচয় থাকে তার রচনাতে। সেইখানেই তাকে সবচেয়ে ভালো বোঝা যায়। সেগুলিকে বাদ দিলে, তার জীবনের খুঁটিনাটি ঘটনাগুলি কৌতূহলোদ্দীপক হলেও অকিঞ্চিৎকর। অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে যা-কিছু লেখা হয়েছে তার কোনোটার মধ্যেই তাঁকে পাওয়া যায় না। তাঁকে খুঁজতে হবে তাঁর বইগুলির মধ্যে, তাঁর ছবিতে। অন্ততঃ এখনকার লোকে যে বইগুলি থেকে তাঁর জীবনকথা পড়ে— তাঁর নিজের রচিত ‘ঘরোয়া’ কিম্বা ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’— সে বই-দুটির মধ্যেও তাঁকে ততখানি পাওয়া যায় না, যেমন পাওয়া যায় ‘পথে বিপথে’তে ‘আলোর ফুলকি’তে ‘মাসি’তে।

‘জোড়াসাঁকোর ধারে’ আর ‘ঘরোয়া’ হল সেই বিহুকের খোল; মুক্তোটি আলাদা জিনিস। ও দুখানি বইতে অবনীন্দ্রনাথ তাঁদের দু বাড়ির তিন পুরুষের ঘরগৃহস্থালির কথা থেকে শুরু করে তাঁদের শখ সাধ

খেয়ালের কথা লিখলেও নিজে ধরা দেন নি। তবে পারিবারিক জীবনের দিক থেকে বই-দুটিকে বিচার করতে গেলে বলতেই হবে ওদের জুড়ি নেই। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের বিয়ের কথা লিখেছেন বটে, অথচ নিজের বিয়ের উল্লেখও করেন নি। তার কারণ বই-দুটি তো তাঁর নিজের বিষয় নয়।

এ কথাও অবশ্য মানতে হবে যে, শুধু একটা মাহুষের ব্যক্তিগত জীবনের ঘটনা দিয়ে তার জীবনকাহিনী লেখা হয় না, সঙ্গে সঙ্গে তার সমস্ত অস্থবশ ও পরিবেশ জড়িয়ে থাকে। মনে হয় এক্ষেত্রে মৃত্যুটিও নিশ্চয় ঐ বিহ্বলকরই উপবৃত্ত হয়েছিল।

‘ঘরোয়া’তে আর ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’তে অবনীন্দ্রনাথ ওদের ঐ বিশাল দুই বাড়িতে ঠাঙ্গা ঠাকুর-পরিবারকে তাদের তিন পুরুষের অল্পচরবর্গ-স্বাক্ষর আমাদের সামনে হাজির করেছেন। চার মহলের জীবনযাত্রাকে চোখের সামনে তুলে ধরেছেন।

সদরমহলের গানবাজনা, শখের থিয়েটার, সাহিত্যচর্চা, শিল্পচর্চা, পাররা-ওড়ানো, লোক পাওয়ানো, গোটা থিয়েটার ভাড়া করে অভিনয় দেখা, স্বদেশী মেলা, স্বদেশীয়ানা—কোনো কিছুই বাদ পড়ে নি।

অন্দরমহলের বাসিন্দাদের চুলবাঁধার সরস্বতী, সোনাকপোর পানের ডিবে, দুপুরবেলার তাগের আগর, গুণবতীদের গানবাজনা বিভাচর্চা—সব কথাই আছে।

ছোটদেরও একটা মহল ছিল, অবনীন্দ্রনাথ নিজেই ছিলেন তার বাসিন্দা। তাঁর চোখ দিয়ে দেখা বহুদিন লুপ্ত হয়ে যাওয়া জোড়াসাঁকোর সেই পুরোনো বাড়িটা হঠাৎ যেন বেঁচে উঠে কথা কইতে শুরু করে। গোটা থিয়েটার ভাড়া করা হয়েছিল যেদিন, কাদের বাড়ির মেয়েরা ঠুকে চিমটি কেটেছিল; পার্টিতে যোগ দেবার অল্পমতি আদায় করেছিলেন যেদিন, বৃষ্টি পড়ে সেদিন সব পণ্ড হয়ে গিয়েছিল; দারোগানজির সাদা দাড়িতে হাত দিয়ে শেষে নাস্তানাবুদের একশেষ হতে হয়েছিল; মাষ্টারমশায়ের সঙ্গে ইংরেজি উচ্চারণ নিয়ে মতভেদের মর্যাস্তিক পরিণাম হয়েছিল—কিন্তু সেই ছোট ছেলেটি বড় হয়ে কেমন হয়েছিল?

আবার অল্পচরবর্গেরও একটা আলাদা মহল ছিল। বই পড়তে পড়তে তাদের হাঁকডাকে কান ঝালাপালা হয়ে যায়। চোখের সামনে যেন মহর্ষির খাসবেহারা গোছা গোছা মলমলী থান ছিঁড়ে রুমাল বানিয়ে দেয়। সেগুলি একবার মাত্র ব্যবহারের পর সম্পূর্ণ অদৃশ্য হয়ে যায়। কে একটা লোক এসে রেঘারেঘি করে, বাজি ধরে, এক মণ তাজা রসগোল্লা খেয়ে ঘোষালের কাছ থেকে দশটা টাকা নিয়ে চলে যায়।

অবনীন্দ্রনাথের কলমের দুই আঁচড়ে তিন পুরুষের ঠাকুরবাড়ি গমগম করতে থাকে। শুধু অবন ঠাকুরকেই পাওয়া যায় না। তাঁর আত্মীয়স্বজনের ইটগোল তাঁকে ছাপিয়ে যায়।

‘জোড়াসাঁকোর ধারে’র ভূমিকাতে লেখক নিজেই বলছেন—

মুখের কথা লেখার টানে ধরে রাখা সহজ নয়, প্রায় বাতাসে ফাঁদ পাতার মতো কঠিন ব্যাপার।

এ তো হল মুখের কথার কথা, মনের কথার নাগাল পাওয়া আরো অনেক শক্ত ব্যাপার।

শক্ত হলেও অসম্ভব নয়; গোটা কতক বইতে অবন ঠাকুর ধরা দিয়েছেন। ঐ যে বললুম, বিশেষ করে তিনখানিতে হয়তো নিজেরই অজ্ঞাতে এমন-একটি অন্তরঙ্গতার স্বর ফুটে উঠেছে যে সহসা মনে হয় এবার বুঝি ধরাছোঁয়ার মধ্যে এলেন। যথা, ‘পথে-বিপথে’তে ‘আলোর ফুলকি’তে ‘মাসি’তে।

অবনীন্দ্রনাথ রবিকাকার গভীর ভক্ত হওয়া সত্ত্বেও তাঁর কোনো রচনাতেই রবীন্দ্রনাথকে অনুকরণের চেষ্টা নেই। অবনবাবুর ছবি ও লেখা তাঁর একান্ত নিজস্ব। তাঁর ভাষাতেও কোথাও রবীন্দ্রনাথের প্রতিধ্বনি নেই। এর থেকেই তাঁর বলিষ্ঠ ব্যক্তিত্বের পরিচয় পাওয়া যায়, তার বেশি বলাই বাহুল্য।

বাংলা সাহিত্যের যদি শ্রেণীবিভাগ করতে হয়, রবীন্দ্রনাথের ভক্তদের বিরাট দলকে স্বীকার করে নিতে হয় ষাড়া গোটা একটা। রবীন্দ্র-ঐতিহ্যকে তাঁদের সাহিত্যসাধনার মূলমন্ত্র বলে গ্রহণ করে নিয়েছেন। কিন্তু সে দল থেকে তাঁর ভক্তদের এই সেরা ভক্তকেই বাদ দিতে হয়। রবীন্দ্রনাথ অবনের মনের দরজার চাবি খুলে দিয়েছিলেন নিঃসন্দেহ; তার চেয়েও বড় কাজ করেছিলেন যে, খোলা দরজা দিয়ে তাকে বেরিয়ে পড়বারও নির্দেশ দিয়েছিলেন।

অবনীন্দ্রনাথও যেমন কারও অনুকরণ করেন নি, তেমনি অবনীন্দ্রনাথেরও কোনো উল্লেখযোগ্য অনুকরণ হয় নি। কেবলমাত্র তাঁর রবিকাকার ‘সে’ পড়লে একটা সাদৃশ্যের কথা মনে হয়। অবনীবাবুর এই অননুকরণীয় বৈশিষ্ট্যকে ভাষায় প্রকাশ করা কঠিন।

মনে হয়, তাঁর দুনিয়া দেখার ঢঙটিই আলাদা রকমের। সাধারণের উপর রং না লাগিয়ে, তার ভিতরকার অসাধারণত্বটুকু প্রকাশ করে দেন। যদি তাঁর কাহিনীকে আপাতদৃষ্টিতে অসম্ভব বলে মনে হয়, সন্দেহ সন্দেহ তার সম্ভাবনার কথাও মনে আসে। কোথাও যেন অস্বাভাবিক কিছু নেই। যে পড়বে তারই মনের একটা স্বপ্ন তারে গুঞ্জন উঠবে। ঠিক স্রুটি ধরলে সেতারের তারে যেমন ওঠে। প্রত্যেকের মনের ভিতরে যেসব ছোট ছোট দুর্বলতা, ব্যর্থতা শখ সাধ ভালোবাসা লুকিয়ে থাকে, সেগুলি যেন হঠাৎ ভাষা পায়।

‘মাসি’ কিছু নাম-করা বই নয়, সাধারণ পাঠক হয়তো এর নামও শোনে নি, কিন্তু এর মধ্যে বিশাল একটা মন-কেন্দ্র-করা অতীত এসে ধরা দেয়। সে অতীত আসলে ডালপালাবহুল বিরাট ঠাকুরবাড়ির অতীত নয়, সে অবন ঠাকুরের একান্ত নিজস্ব একটা অতীত, তাঁর একান্ত আপনার প্রিয় জিনিসপত্র মাহুযজন নিয়ে এসে তবু পাঠকের মনকে আকুল করে।

এই হল সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ পরীক্ষা, অপরের হৃদয়ের তন্ত্রীতে সাড়া জাগে কি না। ছবি আঁকিয়ের চোখ দিয়ে দেখা এই অতীতকাল, টুকরো টুকরো মনে-রাখা কথা হয়ে স্বত্বিপটে ফুটে ওঠে না, সমগ্র একখানি হারানো কাল হয়ে, তার রাশি রাশি অকিঞ্চিংকর খুঁটিনাটি নিয়ে, যা আর ফিরে পাবার নয় তার জন্তে পাঠককে ব্যগ্রব্যাকুল করে তোলে। যা ছিল নিতান্ত অবনীন্দ্রনাথের মনের ব্যথা তা সবাকার অতি পরিচিত, অতি গোপনে বৃকের মধ্যে পুুষে রাখা বিরাট একটা হুং হয়ে দেখা দেয়। অথচ হাসিঠাট্টা-মেশানো ছোট ছোট কয়েকটি কথা ছাড়া আর কোনো উপকরণ নেই। একটুখানি পরিচয় দিই—

এমন কাউকে দেখি না যে শুধিয়ে জানি, মাসি কোথায়। মাসি, মাসি বলে ডেকে ডেকে গলা চিরে গেল। একবার মনে হল যেন অন্দরবাড়ির দিকটায় কে যেন ডাকল ‘মাসি গো মাসি’। তার পরেই যে চূপ সেই চূপ, নিঃসাদা পুরী। ছটলুম অন্দরের মিকে, বলি মাসির যদি দেখা পাই সেখানে। দালান, দরদালান, গলিভূঁজি, চাকর-দাসীদের ঘর পেরিয়ে পালকিদোরের সামনে যেয়ে দেখি, মাসি, সেই যে আমাকে সময় ভোলা বাড়ি দিয়েছিলে, আর আমি যেটাকে ভোলানাথের বাড়ি নাম দিয়ে, ঠিক পালকিদোরের উপরে বসিয়ে দিয়েছিলাম, সেটা ঠিক তেমনি বসে আছে— ছালে গাঁথা, চাঁদ-ওঠার দিকে চেয়ে। দেখে সাহস হল, তবে হয়তো মাসিও আছে। এক ছুটে দোতালার উঠে গেলেম তোমার ঘরে, মাসি। কোথায় মাসি! খালি ঘর চূপচাপ সবুজ খড়খড়ি বন্ধ করে অঘোরে পড়ে আছে।

নিদ্দুকা বলেন অবনীন্দ্রনাথের লেখার মাখামুণ্ড নেই, বড় খামখেয়ালী, দুঃখের কথা বলতে গিয়েও তার মধ্যে হাসিতামাশা, এতে সাহিত্যের গাঙ্গীর্ষ নষ্ট হয়। অবনীন্দ্র নাবালক।

সাদা চোখে ছুনিয়াকে যেমন দেখা যায়, সে তো শিল্পীর দৃষ্টি দিয়ে দেখা নয়। সে দেখা হল ছব্ব্ব যেখানকার যেমনটি আছে, শুধু তাই দেখা। ফটো তোলে, যে, সে যেমন দেখে। শিল্পীর চোখে অল্প দৃষ্টি থাকে; যা কেউ দেখে না, তাই সে প্রকাশ করে। তার শিল্প তো বাস্তবের ছব্ব্ব অঙ্কন নয় নিজেদের খানিকটা সে তার সঙ্গে দেয়। সাহিত্যের বেলাতেও তাই। সত্য ঘটনার অমুখুত্তি তার লক্ষ্য নয়, তার লক্ষ্য সত্য। সে সত্য তার চোখে যখন যেমন ভাবে দেখা দেয়।

হাসি কান্না পৃথিবীময় জড়াজড়ি করে থাকে, যে অভিবুত হয়ে পড়ে সে শুধু হাসিটুকুই দেখে, কান্না টুকুই দেখে; আর শিল্পী দেখে সব একাকার। অবনীন্দ্রনাথের সব দেখাই এই শিল্পীর দেখা। নাবালক না হলেও, এও গতি যে যারা ছোটদের জ্ঞান গল্প লেখে, একটা ছোট ছেলে তাদের মনের মধ্যে নিরন্তর বাস করে। বয়স্ক বিচারে তাই মাঝেমাঝে নাবালকত্বের অভিযোগ আসে। এমনকি অনেক নব্য নাবালকও অবন ঠাকুরের ছেলেমাছধি শুনে অসহিষ্ণু হয়ে ওঠে। ঐ ছেলেমাছধির একটু নমুনা দিই—

মাসির শহরতলীর নতুন আস্তানায় অবু গিয়ে দেখে সাবেক বাড়ির অনেক জিনিস সেখানে গিয়েও উঠেছে, কিন্তু কাজ করবার মানুষগুলো কেউ আসে নি। আসে তো নি-ই, বরং এদিক ওদিক থেকে জিনিসপত্র কিছু কিছু সরিয়েছে। মুন্সি নিয়েছে লাঠি-গাছা; হারান্দে-মারান্দে নিয়েছে লঠন আর পালকি।

অবু রাগ দেখে কে! দিয়েছে পুলিশের কাছে এক কলম ঝেড়ে। মাসি তাই শুনে ব্যস্ত হয়ে ওঠেন,
'করেচিস কি! তারা হল পুরোনো চাকর!'

অবু বলে, 'পুরোনো চাকর তো এল না কেন তোমার সেবা করতে এখানে? তোমাকে এই বনালয়ে একা একা পাঠিয়ে, তারা কেউ গেল আমার বাড়ি, কেউ গোসাইপাড়ায় খন্ডরবাড়ি। আরানে থাকবেন, আর দরকার হলেই লিপবেন—পতুর পাঠ মনিঅর্ডার করলেই যাইব।

কেউ লিখবেন, আমি বাটি আসিয়া কালান্দর মুমোনিয়া ইত্যাদিতে শযাগত। এক বোতল সালসা পাইলে এ যাত্রা রক্ষা পাই। এই পত্র টেলিগ্রাফ বলিয়া জানিবেন।

এই ব্যাভার তোমার সঙ্গে মাসি। যা এক কলম ঝেড়েছি, পুলিশের ঠেলায় তোমার পায়ে এসে পড়বার পথ পাবে না দেখো।'

মাসি তখন মনে করিয়ে দেয় এরাই-না নিজেদের ঘরবাড়ি ছেড়ে এ বাড়ির লোক হয়ে গিয়েছিল। বাসন মাজত, কাপড় কাচত, রাঁধাবাড়া করত, সেবা করত, বাঁশের আগায় আকাশী পিছুম ঝোলাত, সব সময় মাইনেও নিত না, বাড়ির ছেলেপুলে জন্তজানোয়ারদের দেখত, বিনি পরসায় এটা ওটা এনে হাতে দিত, কাঁপে চাপিয়ে ঝোড়া হত, চাঁদামা চেনাত, আনন্দের ব্যাপারে ভাগ বসাত—এদের নামে কখনো ছলিয়া বের করতে আছে?

এ ধরনের ছেলেমাছধির বাশা হল বৃকের নীচে। মাঝেমাঝে সেখানটা টনটন করে ওঠে।

এই অবনকে 'পথে বিপথে'ও দেখা যায়। সর্বদা কি যেন খোঁজে; চোখে কিসের ঘোর লেগে থাকে; একটা কিছুর একদিন তার সন্ধান মিলবে, এ আশা ঘোচে না। এই মাহুঘরা যেন শিশুসাহিত্য লিখতে পারে তেমন আর কেউ পারে না। সদাই আশ্চর্য হবার ক্ষমতা, মুগ্ধ হবার ক্ষমতা, বিশ্বাস করবার ক্ষমতা—এ কি যেখানে সেখানে দেখবার জিনিস?

গতিকারের কবি না হলে এ ক্ষমতাও থাকে না, এ চোখও থাকে না। কিন্তু যে নিদারুণ অতৃপ্তি কবিদের জীবনকে জ্বালিয়ে পুড়িয়ে থাক করে দেয়, অবনীন্দ্রনাথের বেলায় কেমন করে সে কোমল স্নিগ্ধ হয়ে আসে। রূপকে যে মুঠায় করে ধরে রাখতে হয় না, অবন ঠাকুর ছবি লেখে তাই সে জানে। প্রাণে তার প্রদীপ জ্বলে, তার আলোয় চারদিক উদ্ভাসিত হয়, পোড়ে না।

নিজের বাইরে দাড়িয়ে নিজেকে দেখবার শক্তি ছিল স্বামীদের। ‘পথে বিপথে’র প্রায় প্রত্যেকটি গল্পে ছুটি চরিত্রের দেখা পাওয়া যায়। একজন হল অবিন। তার কাণ্ড দেখে অল্প জন, যার নাম অবু, সে কেবলই অবাঁক হয়। অবাঁক হয় বটে, কিন্তু তার সঙ্গে তেনন ব্যক্তিগতভাবে নিজেকে জড়ায় না। অবু আর অবিন দুজনারই পরস্পরকে বাইরে থেকে দেখে। দুজনারই নিজের মনের কথা জানে, আর দুজনারই অপরজনকে বাইরে থেকে দেখে।

এই তো হল শিল্পের নিগূঢ়তম সত্য, এই হল কবিদের অগরহের মূল। অবিন আর অবুর দেখা হয় বরানগরের জাহাজঘাটে, দেখা হবানাত্র ছনিয়াটা রহস্যের কুম্বাসাজালে নিজেকে জড়িয়ে দেয়, সম্ভব-অসম্ভবের প্রভেদ বুচে যায়। যা হবার আর যা হবার নয়, তার মাঝখানকার গূঢ় যবনিকাখানি অমনি থরথর করে কাঁপতে থাকে।

জাহাজের ডেকে একদিন অবিন অবুকে একখানি পুরানো ছবি দেখালে। সবটা তার কালোয় কালো, শুধু একজোড়া স্তম্ভের চোখ দেখা যাচ্ছে, তাও নজর করে দেখতে হয়। ছবিখানি নাকি অবিনদের সাবেক বাড়ির অন্তরঙ্গ এক বৈঠকখানা-ঘরে পাওয়া গেছে। যার চোখ, অবিন তার নাম দিয়েছে মোহিনী। মোহিনীর ভুতুড়ে চাহনি বন্ধুর সইতে না পেরে, অবিনকে ছেড়ে গবাই চলে গেছে। অবিন বললে—

আমি একলা ঘরে; আর আমার মনের শিয়রে, অঙ্ককারের পর্দার ওপারে, মোহিনী। যবনিকা তখনো সরে নি, চাঁদ তখনো ওঠে নি। নীল ঘেরাটোপ দেওয়া খাঁচার মধ্যকার সে আমার গ্রামপাখি। তাব হর আমি শুনতে পাই, তার ছাখানি ডানার বাতাসে নীল আবরণ ছুলছে দেখতে পাই। আমার প্রাণের কান্না সে গান দিয়ে সাজিয়ে হয় দিয়ে গেথে আমাকেই ফিরে দেয়। কেবল চোখে দেখা আর দুই বাহুর মধ্যে, বুকের মধ্যে এসে ধরা দেওয়া বাকি।

নানান রকম ভালোবাসার গল্পে ভরা বইখানি, ছবিকে ভালোবাসা, ছড়িকে ভালোবাসা, পাখিকে ভালোবাসা, মানুষকে ভালোবাসা। একজন টাকমাথা লোকের সঙ্গে দেখা হল স্টিমারে অবুর আর অবিনের, সেও বললে কিছু কিছু প্রেমের রহস্যের কথা। বললে—

আমি প্রেমে পড়লেম। আসকের আঙুন যদি মগজেই জ্বলত তবে সেটাকে টুপিচাপা দিয়ে সহজেই নেবাতে পারতেন। কিন্তু সে যে খোদার নিজের হাতে জ্বালা বাতি, টুপি দিয়ে তাকে নেবানো চলে, এমন জায়গায় তিনি তাকে রাখেন নি। দুনিয়াকে রোসনাই দিতে সে বাতি তিনি জ্বালিয়েছেন বুকের মাঝখানে, প্রাণের সঙ্গে এক শামানানে। সেই বাতির আলোয় যাকে আমি ভালোবাসলাম, তাকে কি স্তম্ভই না দেখলেম।

এমনি করে অবুর আর তার বন্ধু অবিনের কাছে ছনিয়ার সব রহস্যের কথা এসে পৌঁছয়। অবিন তাতে অবাঁক হয় না, কিন্তু অবু হকচকিয়ে যায়। অবিনকে দেখে অবু আশ্চর্য হয়, অবিনের কথার খেই পায় না। এমনি করে অবনীন্দ্রনাথই অবনীন্দ্রনাথকে দেখেন, একজন স্বপ্নধরার সেই জ্বাল বোনে, অল্পজন অবাঁক হন। মনে হয় এরা কি করে জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ির বনেদী কায়দায় মানুষ করা ছেলে হবে! এরাই তো সারা পৃথিবীময় ঘুরে বেড়ায়, ছবি এঁকে, কাব্য লিখে, গান বেঁধে, যা পাবার নয় তাকে খুঁজে। ঘরবাড়ি নামধাম দিয়ে এদের পরিচয় হয় না।

‘আলোর ফুলকি’র কথাও বলতে হয়। এমন প্রেমের কাহিনী কম আছে। বিদেশী প্রভাবে লেখা গল্প, ফরাসী লেখক এদমন্দ্ রন্তাদের গল্পের ভাব নিয়ে রচিত। এই ধার করা কাঠামোতেও অবনীন্দ্রনাথের বৈশিষ্ট্য বলমূল করে। মুরগীদের গল্প। রূপে রসে শব্দে গন্ধে স্পর্শে ভরা অপূর্ব ভালোবাসার কাহিনী। এই বইতে প্রেমতত্ত্বের এমন-একটি মর্যাদাসিক সত্য আছে যা সব পাঠক সহজে গ্রহণ করতে প্রস্তুত হবেন না।

প্রেম হল যৌবনের বিলাস, কিন্তু প্রৌঢ়বয়সের একমাত্র অবলম্বন। আপাবয়সী কুঁকড়োর ঘরে চার-চারটে বউ আছে, বুড়ি মা আছে, ঘরকন্নার কোনো কটি নেই, তবু তার বৃকের মাঝখানটি ফাঁকা। জীবন থেকে তার কাব্য বিদায় নিয়েছে। এমনি সময় সোনালি বনমূগী উড়ে এসে জুড়ে বসল। কুঁকড়োর প্রবল পৌরুষের সঙ্গে প্রেমের অব্যবহারের দ্বন্দ্ব আরম্ভ হল। পাওয়া না-পাওয়ার দোলা লাগল, হুগভীর আনন্দের সঙ্গে মর্যাদাসিক ছুঃখ এল। অবশেষে পৌরুষের পুরস্কার প্রেম এসে কুঁকড়োর বৃকে ধরা দিল।

সমস্ত পার্থিব প্রেমের প্রতীক এই গল্প। যারা স্বাপুত্র-চাকরিবাকরি নিয়ে ঘরকন্না করে, অথচ মাঝেমাঝে না-পাওয়ায় স্বপ্ন দেখে দিশাছাড়া হয়ে যায়, তাদের কাহিনী।

এত কথা বলেও তবু মনে হয় অবনীন্দ্রনাথের লেখা সমস্ত কিছুই বলা হল না। আর পাঁচ জন সাহিত্যিকের সঙ্গে তাঁর কোনো সাদৃশ্য খুঁজে পাওয়া যায় না। মামুলি ধরণের কথা কোনোদিনও বলেন নি। ঘট করে সাহিত্যসাধনা কখনো করেন নি। মনের মধ্যে ফুলগুলি যেমন পাপড়ি মেলেছিল, অমনি ছ হাত ভরে তুলে এনে সবার জন্তে ধরে দিয়েছিলেন। কথা বলার ভাষা ছাড়া অল্প কোনো ভাষা কখনো বড় একটা ব্যবহার করেন নি। কিন্তু কি গভীর অর্থে ভরা সেইসব ঘরোয়া কথাগুলি।

শুধু দূর থেকে দেখেছিলেম অবনীন্দ্রনাথকে, মানুষটির বেশি কাছে বাই নি কখনো; বইয়ের মধ্যে ধরা দিয়েছেন যতখানি, আর প্রিয় শিষ্যদের কাছে যতখানি নিজেকে প্রকাশ করেছেন, তার বেশি জানতে পারি নি। তাদের মধ্যে একজনার একখানি চিঠি থেকে খানিকটা তুলে দিই—

সন্ধ্যাবেলায় বাড়ির অত ছেলেমেয়ে কেউ আসত না তাঁর কাছে, একটাই কাটাতেন— বাপান খেতে বসিয়ে। এটা লক্ষ্য করে, তারপর সঙ্গে থাকতাম। সন্ধ্যার সময় একটা সিগার বরাদ্দ ছিল। সিগারটা ধরিয়ে তার পর আরম্ভ হত। সে সে কোন জগৎ সৃষ্টি হত তা মনের মধ্যেই রয়েছে। অজুত সে মনের কথা; সৃষ্টি করার জগতে এমন করে আর কাউকে বলতে শুনলাম না, জানলাম না, কি সহজ, কি সুলভ আর কি বিস্ময়কর। অপূর্ব এক লোকের মধ্যে নিয়ে যেতেন, রং দিয়ে রং সাজিয়ে; যখন বলতেন বত টেকনিকেল বিষয় থাকত, কিন্তু একবারের জন্তেও জটিল বিষয় আর জটিল থাকত না। তখন গভীরভাবে অনুভব করতাম কি পরিপূর্ণতা দিয়ে মানুষটি কি ভরে, কতখানি ভরে থাকলে, এত সহজ করে, সুলভ করে বলা সম্ভব হয়। ওদিকে মায়াজগৎ সামনে ফুটে উঠত— আলোছায়া দিয়ে সব। এমন Truth of White আর দেখলাম না কোথাও। এমন অন্ধকারও দেখলাম না কোথাও। আলোর পাশে অন্ধকার, অন্ধকারের পাশে আলো। এরই মাঝখানে কারা সব উঁকি মারছে, ঘুরে বেড়াচ্ছে।

একটা মানুষ পৃথিবী থেকে বিদায় নিলে খানিকটা সঙ্গে নিয়ে যায়, আর খানিকটা রেখে যায়। যেটুকু রেখে যায় পরবর্তী কালের বংশধররা তাই দিয়েই তাকে বিচার করে। কেউ জীবনকালে বহু খ্যাতির অধিকারী হয়, কিন্তু অন্তরালে গেলেই সে খ্যাতি লান হয়ে যায়। আবার যতই দিন যায় কারও খ্যাতি ততই উজ্জল হয়ে ওঠে। অবনীন্দ্রনাথ সেই জাতের মানুষ। তাঁর ঐসব খামখেয়ালি লেখার মধ্যে যে গভীর অর্থ লুকিয়ে আছে এতদিনে সাধারণের চোখে সেটি স্পষ্ট হয়ে উঠছে। তবে এ ধরণের লেখার সবখানি উপভোগ করতে হলে যে স্বচ্ছ মন চাই, তাই বা কজনরা আছে?

তঁার লেখা বইয়ের মধ্যে ‘পথে বিপথে’ আর ‘আলোর ফুলকি’ ছাড়া বাকি সব বই পড়ে ছোটরা আনন্দ পাবে। কেবল ও-দুখানি বইয়ের রস এখনও তারা সম্পূর্ণ গ্রহণ করতে পারবে না।

ছোটদের জন্তে এমন বই আর কেউ কখনো লেখে নি। যে শেখাতে চেষ্টা করে না, শুধু যেখানে যায় সন্ধে করে নিয়ে যেতে পারে, সেই হল জাতসাহিত্যিক। তাদের মধ্যে যাদের নিজের শৈশব শেষ হয়ে যায় নি, আসল শিশুসাহিত্যিক তারা। বাংলা ভাষায় এমন দুজনাই নাম করা যায়, একজন স্ক্রুকার রায়, অপরজন অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর। এ বড়দের গুণ্ডচরের জোর করে শিশুরাজ্যে শিশু সেজে ঢুকে পড়াও নয়, এ নিজের শখসাধ মিটিয়ে দাদামশায়ের দ্বিতীয় শৈশবও নয়। এ লেখা অর্থহীন ছড়াও নয়, গুরুমশায়ের প্রথম পাঠও নয়। সমস্ত শিশুজীবনের স্বত্বদুঃখ গালিয়ে এমন লেখা তৈরি হয়; এ যার-তার কর্ম নয়।

কোথাও আকামি নেই, ভালোমাহুশি ঢং নেই। কল্পনার জাহ্নকাঠি দিয়ে ছোঁয়া বরবরে সহজে বোঝা যায় এমনি ভাষা। কিন্তু সেরকম ভাষা আর কেউ কখনো ব্যবহার করে নি। তার একটু উদাহরণ দিই—

‘ক্ষীরের পুতুলে’র বান্দরকে মা-যম্ভী দিব্যদৃষ্টি দিয়েছেন, বান্দর দেখলে—

যটন্তলা ছেলের রাজ্য— সেখানে কেবল ছেলে-ঘরে ছেলে, বাইরে ছেলে, জলে স্থলে, পথে ঘাটে, গাছের ডালে, সবুজ ঘাসে, যেদিকে দেখে সেইদিকেই ছেলের পাল, মেয়ের দল। কেউ কালো, কেউ হালধী, কেউ আমলা; কারো পায়ে নুপুর, কাঁকালে ছেলে, কারো গলায় সোনার দানা। সে এক নতুন দেশ, স্বপ্নের রাজ্য—সেখানে কেবল ছোটোছোটো কেবল খেলাধুলো; সেখানে পাঠশালা নেই, পাঠশালার গুরু নেই, গুরুর হাতে বেত নেই, সেখানে আছে দিগির কালো জল, তার ধারে সর-বন, তেপান্তর মাঠ, তারপর আম-কাঁঠালের বাগান, গাছে গাছে আজঝোলা টিয়েপাখি, নদীর জলে গোলচোখ বোয়াল মাছ, কচুবনে মশার ঝাঁক।

এমনি দেশে বাস করতেন অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর। লোকে বলত খামখেয়ালি, মাথার ঠিক নেই; মাথা নিচু করে কিসব খুঁজে বেড়ায়; ছড়ি তোলে, গাছের শুকনো ডাল নিয়ে আসে; সেসব দিয়ে অদ্ভুত দেখতে জন্তুজানোয়ার মাহুশ বানায়। সত্যি কথা বলতে কি, কবিতা আর ক্ষাপাতে চুল-পরিমাণ তফাত থাকে। দুজনাই সাদা চোখে যা দেখেশোনে অল্প লোক তা পায় না। প্রভেদ এই যে, কবির ক্ষমতা থাকে অল্প লোককে দেখাবার শোনাবার, ক্ষাপার রাজ্যে কারো প্রবেশ নেই।

যতই বলি ততই বুঝি কতকগুলি কথার জাল বুনে অবনীন্দ্রনাথকে ধরে দেওয়া যায় না, তঁার রচনা না পড়লে ছবি না দেখলে, লেখা আর আঁকা একসঙ্গে না মিলালে তঁার সম্বন্ধে কোনো ধারণাই হয় না।

‘আলোর ফুলকি’ ও অবনীন্দ্রনাথের গল্প

অলোকরঞ্জন দাশগুপ্ত

আপাতদৃষ্টিতে অসংলগ্ন হলেও, চসারের Parliament of Fowls ব’লে কাব্যরূপকখানি ‘আলোর ফুলকি’র প্রসঙ্গে ভাবাসঙ্গবাহী। সেখানেও পশুপাখির হাট ব’সে গেছে, ছব্ব মানবিক সংরাগের উত্তাপে কখনো তিনটে ঈগল উচ্চকথনে মত্ত, কখনো-বা মানবজাগতিক বাগনা বা বৈরাগ্যের অবিকল সাদৃশ্যে জলের পাখিদের মুখপাত্রী হিসেবে রাজহংসী নির্লিপ্ত গলায় বলছে—

But she wol love him, lat him take another !

এই আখ্যায়িকার মধ্যে প্রতীকযোজনা ছাড়া চসার আর প্রায় সব-কিছুই একাদিক পূর্বসূরীর কাছ থেকে দু হাতে নিয়েছিলেন। সেই সূত্রে গিয়ারো, দাস্তে এবং ক্লডিয়াসের কাছে তাঁর কৃতজ্ঞ হবার কারণ অস্বীকার করবার উপায় নেই। আর যেখানে নিসর্গলক্ষ্মীর চারপাশে পাখিরা কাকলিরত, সেই জায়গায়, অর্থাৎ এ-বইয়ের সবচেয়ে স্মরণযোগ্য অংশটিতে, অ্যালানাস ড ইনমূলিসের *De Planctu Naturae* বইটির কাছে চসার অধর্মণ।

‘আলোর ফুলকি’র দৃশ্যপট অনেকটা Parliament of Fowls-এর মতই তির্যক প্রাণীদের মনুষ্যস্বে চঞ্চল। খেসব পশুপাখি অভিজাত সাহিত্যে উপেক্ষিত, এবং ঈসপের উপকথা অথবা অল্পরূপ কোনো-কোনো নীতিনীতিকল্পিত গল্পে সাধুনার তাজিল্যে সমাদৃত, এই বই দুটিতে তারা উদীপন-বিভাবের অবহেলিত এলাকা ছেড়ে আলম্বন-বিভাগের উচ্চাসনে উঠে এসেছে।^১ তা ছাড়া, এবং সেইটেই এই নিবন্ধের সূচনাসূত্র, ‘আলোর ফুলকি’ও মৌল রচনা নয়। এদ্য রস্তুার উপরে নির্ভর ক’রে ফ্লোরেন্স ইএট্‌স হান্ *The Story of Chanticleer* লিখেছিলেন। সে-বইটিই অবনীন্দ্রনাথের ‘আলোর ফুলকি’র ভিত্তিপট। চসার আমাদের মনে যে-জিজ্ঞাসার উদ্রেক করেন, সেটি হল, একজন ক্ষমতাবান লেখক কেন অনুবাদকর্মে ব্যাপৃত হবার অতিরিক্ত শ্রম স্বীকার করেন? অথবা প্রশ্নটিকে আরো একটু ঘুরিয়ে নিলে এ রকম দাঁড়ায়, একজন প্রথমশ্রেণীস্থ লেখক অনুবাদ করার সময়ে কি ভাবে রচয়িতা নির্বাচন করেন? বোধ করি দুজনের প্রবণতার সারুপ্য এর অগ্রতম হেতু। উপরন্তু, কবিতার ভাষান্তরীকরণ একটি কঠিন

১ উপনিষদের হৃষিকিত দুটি পাখি অথবা বৈক্য পদাবলীতে তুলনাকল্পে গৃহীত ময়ূর প্রভৃতি পাখি আর্ষ উপলব্ধি বা মানবীয় ভাবাবেগের অঙ্গ সহায়ক মাত্র। বাণভট্ট তো বৈশম্পায়ন ব’লে শুকপাখিটিকে সর্বজ্ঞ বানিয়ে তার মুখ দিয়ে আমাদের রীতিমত সংস্কৃত আধি-ছন্দে নিবন্ধ প্রোক গুনিয়েছেন (দ্রষ্টব্য কাদম্বরী, পৃ. ৮-৯ : অনুবাদ শ্রীপ্রবোধেন্দুনাথ ঠাকুর)। আবার লোকপ্রস্তুত ব্যাঙ্গসের Ornithogina-তে মানুষকে পাখিতে পরিণত করা বোধ হয় একই প্রবণতার রূপভেদমাত্র। ধনগোপাল মুগোপাখ্যায় (Gay Neck)। চিত্রগ্রীব, অনুবাদ : হুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়), জ্যাক লগুন (হোয়াইট ফ্যাঙ। অনুবাদ : নির্মলচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়) ও হেমিংওয়ের (ওল্ডম্যান অ্যাণ্ড দি সী। অনুবাদ : শ্রীমতী লীলা মজুমদার) মধ্যে একটি সাদৃশ্যসূত্র সহজেই টানা যেতে পারে। এঁদের প্রত্যেকের প্রাসঙ্গিক অভিজ্ঞতা বিচিত্র ও প্রচুর, কিন্তু এরা তিনজনেই একদেশদর্শী। মানুষ এসব ক্ষেত্রে সক্রিয় দর্শক ও প্রতিহিংসাপরায়ণ অভিভাবক ; প্রকৃতির উপরে মানুষের প্রভুত্ববিস্তার—অভিজ্ঞতা-ভারাতুর এই তথ্যটি এঁদের রোমাঞ্চ-সঞ্চারী রচনাবলী পড়েও কিছুতেই যেন জোলা যাচ্ছে না।

দায়িত্ব, কেননা মূলের ধ্বনিগত আবহমণ্ডল তার পথে সবচেয়ে বড় প্রলোভন এবং প্রতিবন্ধক। কিন্তু, তবু সে-আগ্রহের যুক্তি ঐ মানসিকতার সাধর্ম্যে নিহিত। অবনীন্দ্রনাথের ক্ষেত্রে এই কথাটাকে আরো কিছু দূর প্রসারিত ক'রে নেওয়া সম্ভব। *The Story of Chanticleer* আলোর ফুলকি'র নতুন মাটিতে শুধু পুনর্জাত নয়, পুনর্নবদ্যে উজ্জ্বল। তার একটি কারণ কথাশিল্পে নয়, শিল্পকথার মধ্যে খুঁজতে হবে। 'ভারতশিল্পের যড়ঙ্গ' বা 'বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী'তে অবনীন্দ্রনাথ বহু বিদেশী শিল্প-সমালোচকের উক্তি সবিস্তারে উদ্ধৃত করেছেন। সেই তথ্যটি এই কাহিনীর আলোচনাকালে মনে রেখে এ কথা বিনা দ্বিধায় বলা যায়, তাঁর রচনার একটি বিশেষ পর্বে, অথ কোনো গল্পগ্রন্থ বর্জন ক'রে এই বইটি বাছাই করার সময় লেখকের এক বা একাধিক উদ্দেশ্য ছিল। প্রধানত, তাঁর বাক-রীতিটির অন্তর্লীন শিল্পদর্শ-ই সেই উদ্দেশ্য এবং এখানে তিনি উদ্দিষ্ট সেই আদর্শে উপনীত হয়ে গেছেন। শকুন্তলা (১৩০২) বা ক্ষীরের পুতুল (১৩০২) তিনি রবীন্দ্রনাথের অনুরোধে লিখোছিলেন এবং সরল সুন্দর সৃষ্টিতা ছাড়া অপর কোনো ব্যাপ্ত বিশেষত্ব সেই বই দুটিতে অনস্বরিত। রাজকাহিনী (প্রথম খণ্ড, ১২০৯) গ্রন্থে তাঁর শব্দসমীক্ষণ বিশিষ্ট হয়ে উঠেছে। ভূতপত্নীর দেশ (১২১৫), নালক (১২১৬) বই দুখানিতে তারই উদ্বর্তন বর্ণিকাভঙ্গিতে বিচিত্রিত, বিচ্ছুরিত। পথে-বিপথে (১২১৯) বয়স্কপাঠ্য রচনা, এর মধ্যে নানাভাবে ভাষা সম্পর্কে তাঁর বিশেষ মনন কাজ ক'রে গেছে। এই মননভঙ্গিমা আলোর ফুলকিতে এসে স্বেচ্ছামুগ্ধ একটি শীর্ষচূড় সাধর্ম্যতায় পৌছেছে।

'ছবির ভাষা অনেকটা সার্বজনীন ভাষা'—এই কথাটি অবনীন্দ্রনাথের প্রথম প্রতিজ্ঞা। 'সার্বজনীন'—এই শব্দটির দিকে লক্ষ্য রেখেই যেন অবনীন্দ্রনাথ ভাষার উৎসসন্ধান এভাবে করেছেন—"ভূমিষ্ঠ হওয়া মাত্র মানুষ যে 'মা' শব্দ উচ্চারণ করেছে এবং যে চোখের তারা ফিরিয়েছে বা যে হাত বাড়িয়েছে মায়ের দিকে, তার থেকে কথিত, চিত্রিত ও ইঙ্গিতের ভাষার একই দিকে সৃষ্টি হয়েছে বললে ভুল হবে না।"—শিল্প ও ভাষা, বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী। বস্তুত, জন্মমূহূর্তের ঐ তিনরকম ভাষা কালক্রমে অনেকাংশে ত্রিধাবিভাজিত হয়ে গেছে এবং অবনীন্দ্রনাথ যেন তিনটিকে আবার একাধারে সমাহৃত করতে চেয়েছেন। 'চিত্র-ভাষা' শব্দটি তিনি অত্যন্ত জোর দিয়ে ব্যবহার করেছেন এবং তার ভাষ্য দিতে গিয়ে প্রাচীন মানুষের চিত্ররীতির প্রেরণাসূত্রটি আমাদের দেখিয়েছেন, "এ যেন মানুষের সঙ্গে চারি দিকের যারা কথা কইল তাদেরই পরিচয় আগে লিখতে বসলো। মানুষ: জলকে মানুষ জিজ্ঞাসা করলে জল, তুমি কেমন ক'রে চল? জল শ্রোতের রেখা ও গতিভঙ্গি দিয়ে এঁকে ইঙ্গিত ক'রে শব্দ ক'রে জানিয়ে দিলে—এমন করে চেউ খেলিয়ে এঁকে বৈকে চলি। হরিণ, তুমি কেমন করে দৌড়ে যাও? হরিণ সেটা স্পষ্ট দেখিয়ে গেল। কিন্তু গাছকে পাথরকে শুধিয়ে মানুষ পরিষ্কার সাড়া পেলে না। গাছ, তুমি নড় কেন? এর উত্তর গাছ মর্মরধ্বনি করে' দিলে—এই এমনই নড়ি থেকে থেকে, জানিনে কেন! গাছের কখাই বোঝা গেল না, ছবিতেও তার রূপ ধরলে না মানুষ। পাহাড়, দাঁড়িয়ে কেন? আকাশ দিয়ে মানুষের জিজ্ঞাসার প্রতিধ্বনি ফিরে এল কেন!"—ঐ, বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী। বলা বাহুল্য, চিত্রভাষার প্রবর্তনা অবনীন্দ্রনাথকে তার দুরাষয়ী সংকেতের শক্তি নিয়ে অধিকার করেছে এবং তিনি মনে করেছেন এই ভাষার অসুস্থতির ফলে মানুষ, নিসর্গ, পশুপাখি, জড়-চেতন সর্বত্রই ছবির ভাষার মত একটি *lingua franca* বা সার্বজনিক ভাষার আভাস আসবে।^২ তা হলে এই ভাষায় শব্দ

ধ্বনির নিয়ন্ত্রী নয়, বরং তা অর্থবহ ধ্বনির অঙ্গগত। ধ্বনি এখানে মূল মাধ্যম এবং বিবৃতি দ্বিতীয় উপায় মাত্র। Echo-word বা ধ্বন্যক্তি চিত্রোক্তির সঙ্গে যুক্ত হলে এ-ভাষার কাঠামো পাওয়া যাবে: “পায়রা রেগে গলা ফুলিয়ে বলে উঠল, ‘বোকে না, বোকে না, মোটে না, বোকে না।’ ঠিক সেই সময় বেড়ার উপরে ঝুপ করে এসে কুঁকড়ো বসলেন। পায়রা দেখলে মানিকের মুকুট আর সোনার বুক-পাটায় সেজে যেন এক বীর-পুরুষ এসে সামনে দাঁড়িয়েছেন। সন্ধ্যার আলো তাঁর সকল গায়ে পলকে পলকে রামধনুকের রঙ ধরে বিকমিক বিকমিক করছে, দৃষ্টি তাঁর আকাশের দিকে স্থির। মিষ্টি মধুর স্বরে তিনি ডাকলেন, ‘আ-লো। আ-লো। আ-লো।’ তারপর তাঁর বকের মধ্যে থেকে যেন স্বর উঠল, ‘অতুল-ল ফু-উ-ল। আলোর ফুল।’ আলো, প্রাণের ফুলকি আলো, চোখের দৃষ্টি আলো, এসো ফুলের উপর দিয়ে, এসো পাতায় লতায় ফুলে বিকমিক। আলোতে বিকমিক—দেখা দিক, সব দেখা দিক, ভিতরে যাক তোমার প্রভা, বাইরে থাক তোমার আভা, একই আলো ঘিরে থাক শত দিকে শত ধারে, অনেক আলোর এক আলো, অনেক ছেলের এক মা।। বনের তলায় সোনার লিখা, সবুজ ঘাসে সোনার চুমকি, আলোর ফুলকি অ-তুল-ল অমূল আলো”—আলোর ফুলকি। প্রাণের শ্রোতের উপরে ভাষা এখানে যেন আলোর মত নেচে চলেছে, ফ্লোরেন্স ইএটস হান্ থেকে প্রাসঙ্গিক প্রাক্করুপটি এর পাশে রাখা যাক: “Not at all!” Cried the little Pigeon indignantly; and then held himself very straight and still, and gazed at the Cock, who had now alighted on the wall. To him, Chanticleer with his trembling crest and golden collar, seemed some magnificent knight of the summer. The evening sun shone on his lovely plumage as he stood there motionless, his head raised; he seemed to notice no one, but sighed, and his throat sounded “co...co...” soft and tender. Then he spoke in a kind of ecstasy—O Sun! O Light! I love you!...You enter into each one, and enter into every cottage; dividing yourself, you yet remain whole, like a mother’s love!...”—*The Story of Chanticleer*। ইএটস হান্ যেখানে কৃতী ও দক্ষ, সেখানে অবনীন্দ্রনাথ বিশ্বয়কর। মাছুয়ের শব্দচয়ন আর পাখিদের ধ্বনিবিজ্ঞাস স্বরসম্মিতির (assonance) মধ্যবর্তিতার অভিন্ন একে বিধৃত হয়েছে। ‘An ideal language would always express the something by the same, and similar things by similar means’—জেন্সপার্সনের এই কথাটা এ-উপলক্ষ্যে আবার প্রমাণিত হল। স্কুয়ার রায় ‘আবোল তাবোলে’ যেসব জোড়কলম শব্দ আর ধ্বন্যক্তি ছড়িয়ে গিয়েছেন, সেগুলি এই প্রেক্ষাপটে ভুলবার নয়। পার্থক্য, স্কুয়ার রায় দেশজ শব্দের নিঃশর্ত প্রেমিক, আর অবনীন্দ্রনাথ যদিও ‘বাংলাদেশে অপ্রচলিত সংস্কৃত ভাষার’ বিরোধী, তবু প্রয়োজনবিশেষে দেশজ ও তৎসম শব্দ একান্ত পাশাপাশি বসিয়েও তিনি তাঁর ভাষণভঙ্গির গড়নের বিশেষ ঠাট বজায় রেখেছেন। ভাষা সম্বন্ধে তাঁর এই নমনীয়তার উদাহরণ আপাতত

ভিত্তিকে হৃদয় করেছেন। প্রত্নপ্রস্তর যুগের চিত্র বা গুহায় আঁকা ছবির সংকেত-পরিধি এতদূর বাড়িয়ে নেওয়ার কথা লেওনার্দোর মত অমিতপ্রতিভাও ভাবেন নি। লেওনার্দো সেখানে বিন্দু, রেখা বা বহিরাবৃত্তনিক সমস্তার মধ্যেই চোখ রেখেছেন।

আলোর ফুলকির সমীপকালীন রচনা পথে-বিপথে থেকে উপস্থাপিত হল : “ঘণ্টার পর ঘণ্টা নীলের এই দুই যবনিকার ভিতর চলেছি। দক্ষিণে বামে কিছুই দেখছি না ; কেবল সম্মুখ থেকে একটার পর একটা বনবনার ধাক্কা আসছে, আর মাঝে মাঝে হঠাৎ এক-একটা গাছের ঝাপসা মূর্তি চোখের উপরে এসে আঘাত ক’রেই সরে যাচ্ছে।”—‘নিষ্কলমণ’, গিরিশিখরে, পথে-বিপথে।

চিত্রভাষা এবং ধ্বনিভাষা এখানে সমীকৃত। আনুসঙ্গিক্য খুঁজতে গিয়ে অসাবধান পাঠকের একবার রবীন্দ্রনাথকে মনে পড়তে পারে : “রাস্তায় কাদা, পত্নহীন গাছগুলো স্তব্ধভাবে দাঁড়িয়ে দাঁড়িয়ে ভিজছে, কাঁচের জানলার উপর টিপ টিপ করে জল ছিটিয়ে পড়ছে। আমাদের দেশে স্তরে স্তরে মেঘ করে ; এখানে আকাশ সমতল, মনে হয় না যে মেঘ করেছে, মনে হয় কোনো কারণে আকাশের রংটা ঘুলিয়ে গিয়েছে, সমস্তটা জড়িয়ে স্বাবর জঙ্গলের একটা অবসন্ন মুখশ্রী।”—যুরোপ-প্রবাসীর পত্র। কিন্তু পরক্ষণেই তাঁর গান্ধুশ-সন্ধান ব্যর্থ হবে। আবার, বিবেকানন্দ ও ‘চার-ইয়ারী কথা’র বীরবলকে মনে রেখে সচেতন পাঠক অবনীন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক অথচ স্বতন্ত্র ভূমিকা অনুভব করতে পারেন।

এই তথ্যটি মনে রাখলে বোধ হয় অর্থোক্তিক হবে না, ১৩২৬ সনের বৈশাখ মাস থেকে অগ্রহায়ণ পর্যন্ত আলোর ফুলকি ধারাবাহিকভাবে ভারতী পত্রিকায় ছাপা হয়েছিল। ঠিক একই সময় তাঁর ‘বাংলার ব্রত’ (১৯১৯) গ্রন্থাকারে প্রকাশিত। এই যোগাযোগের তাৎপর্য লক্ষ্য করবার মত। বাংলার ব্রত বইটিতে আমাদের ব্রতের লোকায়ত মন্ত্রগুলি অবনীন্দ্রনাথ সযত্নে ধরে রেখেছেন। আল্পনার নকশায় যেমন বাংলা দেশের পুরবাসিনীদের জীবনদর্শী শিল্পগুণা (art-motif), তেমনি ব্রতকথনের মধ্যেও তাঁদের প্রাণছন্দ ধরা পড়ে গেছে। এই ঘরোয়া মন্ত্রগুলির মধ্যে দ্রুতগ প্রবাহের কম্পন যেভাবে অন্তঃসলিল হয়ে আছে, তার প্রাণময়তা সর্বকালের কবি বা কথককেই গভীরভাবে প্রলোভিত করতে পারে। এক সময় গোবিন্দদাস বা জ্ঞানদাসের মত ধ্রুপদী চৈতন্য হ্রস্পন্ন কবিও বাংলাদেশের অঙ্গনের প্রচলিত বুলি (idiom) ব্রজবুলির ক্লাসিক ভাষাবন্ধের সঙ্গে যোগ করেছেন। তাতে নিঃসন্দেহে ভাষা স্রোতাবহা ও আবেদনসমৃদ্ধ হয়েছে। ‘শঙ্খমালার গল্পের’ কথাবস্তুর আলোচনা করতে গিয়ে দীনেশচন্দ্র সেন ছ’শোর চেয়েও বেশি মেয়েলি ছড়ার নজির দিয়েছেন। প্রসঙ্গের প্রয়োজনে কয়েকটি অপরূপ উদাহরণ এখানে অনুল্লিখ্য হল—

১. সেই কপালে সেই টিপ। সাধুর ভিটায় সোনার দীপ ॥
২. গহিন জলে নিয়াস কাটে। কালীসাগর ফেটে উঠে ॥
৩. দহের জলে ঢেউ খেলো কিনা খেলো। কমল পাতের জল হেলে কিনা হেলে ॥
৪. বেলা পড়ে বেলা উজ্জায়। গাছের পাতা মর্মরিয়া শুকায়ে ॥*

‘শঙ্খমালার গল্পের গুণভাগে ছড়ার মিশ্রণ’—এই পর্যায়ে দীনেশচন্দ্র লক্ষ্য করেছেন—“পাঠক যাহা গল্পের মতন পড়িয়া যাইবেন, তাহার অনেকাংশই কতকগুলি মেয়েলি ছড়ার সমষ্টি। পাঠক পড়িবার সময় সেগুলি যে কবিতার অংশ তাহা একেবারেই মনে করিবেন না। কিন্তু তলাইয়া দেখিলেই এই সকল ছড়া ধরা পড়িবে।” ছড়ার এই বাক্যবয়নরীতি অবনীন্দ্রনাথ আলোর ফুলকিতেই সর্বপ্রথম প্রচুরভাবে প্রয়োগ করেছেন : “পেরু সেই শেঁটার কাছ মুখ নিয়ে বললে, ‘শুনছ গিন্নি, তোমার

কুকড়োর এখন খুব বাড়-বাড়ন্ত’ বলতেই পেঁটার ডালা খুলে বুড়ি মুরগি হেঁয়ালিতে জবাব দিলে, ‘পুরোনো চাল ভাতে বাড়ে গো ভাতে বাড়ে’ জবাব দিয়েই বুড়ি পেঁটার মধ্যে মুড়িমুড়ি দিয়ে লুকিয়ে পড়ল।”

দক্ষিণারঞ্জন মিত্র মজুমদার ও অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর দুজনেই দেশী ঘরানার এই সম্ভাবনা চরিতার্থ করেছেন। এর ফলে গল্পের তটে যে-টেটে লাগে, তারই সাহায্যে তাঁরা গল্প ও কবিতার রূপগত দূরত্ব অতিক্রম ক’রে গেছেন। গল্প ও ছড়ার একাক্ষ সম্মিষণ বা এই ধরনের চম্পু-রীতি তাঁদের বেশির ভাগ লেখারই বৈশিষ্ট্য। এবং যেখানে বহিরঙ্গ এই সাহচর্য নেই, সেখানে ছড়ার ছন্দ অন্তর্মিলের স্বযোগ নিয়ে গল্পের ভিতরে ঢুকে গেছে :

১. ‘ফুলবনের কাছে গিয়া রাজপুত্র দেখেন, ফুলের বনে সোনার খাট, সোনার খাটের হীরার ডাঁট, হীরার ডাঁটে ফুলের মালা দোলান রহিয়াছে, সেই মালার নীচে, হীরার নালে সোনার পদ্ম, সোনার পদ্মে এক পরমা স্তম্ভরী রাজকন্যা বিভোরে ঘুমাইতেছেন।’ —ঘুমন্ত পুরী, ঠাকুরমা’র কুলি।

২. ‘বর্ষাকালের কাজলমাখা পিছল রাত। নিখুঁত রাত। কালোর পরে একটি খুঁত-তারার টিপ। ভয়ংকরী নিশীথিনী, বিরূপা ঘোর, ছায়ার মায়া, থাকুন, তিনি রাখুন। নিশাচর নিশাচরী, রক্তপাত করি, আচম্বিতে নিঝুম রাতে, ছপূর রাতে, নষ্টচন্দ্র, ঝণ্ডে তারা, ভিতর-বার অন্ধকার-রাত সারা রাত। নিঝুম ছপূর, নিখুঁৎ ছপূর, অন্ধুর রাত।’ —আলোর ফুলকি।

মনে হবে, আঁটোসাঁটো ছন্দে বাঁধা রহস্যবহু দুটি কবিতা ভুল ক’রে কম্পোজিটর যেন গল্পে সাজিয়ে ফেলেছেন। দক্ষিণারঞ্জনের বেলায় বেন দুয়েকটা শব্দ হঠাৎ বাইরে থেকে এসে একটুখানি জায়গা জবরদখল করেছে, নইলে দুটিই যে ছন্দোবদ্ধ কবিতা, রীতিমত পর্ব বিভাগ ক’রে সেটা দেখানো যায়। এইভাবে গল্পসহোদরা স্বরবৃত্ত ছন্দকে দক্ষিণারঞ্জন এবং অবনীন্দ্রনাথ আবার গল্পের কাছে ফিরিয়ে দিয়েছেন।*

অবনীন্দ্রনাথের কোনো এক পর্যায়ের গল্পছন্দ সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথ অভিযোগ করেছিলেন, ‘ভাষাবাহুল্যের জ্ঞান পরিমাণ রক্ষা’ হয়নি ব’লে গল্পকবিতার নিরীক্ষায় অবনীন্দ্রনাথ সফল হতে পারেন নি। এই অভিযোগের লক্ষ্যস্থল অবনীন্দ্রনাথ যে কখনোই হতে পারেন না, এ কথা বলছি না। কিন্তু কথাটি সমগ্রত অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রযোজ্য কি না, ভেবে দেখা দরকার। তাঁর সর্বজন-বিদিত কথকস্বভাব এই অল্পযোগের দায়িত্ব বহন করেছে। কথক মাত্রেই কথা বোনের, বীজ অপেক্ষা বিস্তার, সাংবাদিক পরিমিতির চেয়ে পল্লবিত স্মৃতি-বিজ্ঞানসেই তাঁর স্বাভাবিক ব্যগ্রতা। কিন্তু ‘ঘরোয়া’ বা ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’, দুটি জীবনস্মৃতিবৃত্তই যখন সমাপ্তির মুখে, তখন বক্তা চূপ করেছেন, আত্মপ্লুত কবি বা স্বগত-কথক জেগে উঠেছেন। মিতবাক্ এই সব অংশে গল্পকবিতা তার নিপুণ সংহতি প্রদর্শন করেছে বললে তথ্য-রঞ্জন করা হবে না। রবীন্দ্রনাথের দিক থেকেও সমগ্রাটিকে দেখা যেতে পারে। ‘লিপিকা’র রচনাগুলি-সম্পর্কে কবির ‘ভীকৃত’র কারণ হয়তো একদিকে গীতি-আতুরতার (lyricism) প্রতি আকর্ষণ এবং অল্পদিকে অনাবিষ্ট,

* ‘বিচিত্রা’ পত্রিকার ১৩৩৪ সালের শ্রাবণ, আশ্বিন ও কার্তিক সংখ্যায় অবনীন্দ্রনাথের গল্পছন্দ বলে নির্দেশিত পাঁচাড়িয়া পর্যায়ের যে-তিনটি কবিতা বেরিয়েছিল, সে সব স্থলেও থেকে-থেকে স্বরবৃত্তধর্মী খাসাঘাত অন্ত্যস্ত স্পষ্ট। প্রথম কবিতা থেকে একটি দৃষ্টান্ত—

রাত থাকতে পায় কি পায়ের পরশ
তার শিশিরে মাজা নিকষ পাষণ ?
বরফ-গলা নতুন নদী— উছলে পড়ে, উলসে চলে—

নিছক গল্পের দাবি। ‘গল্পকবিতা’ ব’লে চিহ্নিত তাঁর কবিতাবলীর কোথাও কি সেই দোটার দোটা দেখা যায় নি? গল্পকবিতা একাধিকবার তাঁর হাতে গীতি-কবিতার দিকে ঝুঁকেছে^৫ এবং গল্পগীতি বললে সেই কবিতাগুলির ভুল পরিচয় দেওয়া হবে না। রবীন্দ্রনাথ অবশ্য গল্প কবিতায় এই গীতিময়তা নিয়ে ঈষৎ অস্বস্তি অনুভব করেছিলেন এবং শেষ পর্যন্ত এই রকম কবিতায় যেন কাঠখোদাই বা ভাস্কর্যমিতার ফলশ্রুতি আনবার দিকে তাঁর আগ্রহ নিবদ্ধ হয়েছিল—

স্বকুমার উজ্জল দেহ,

দেবশিল্পী কুঁদে বার করেছে

বিদ্যাতের বাটালি দিয়ে। —শেষ সপ্তক, ৩৩

অথচ গল্পকাব্যে এই দূততা ছাড়াও আরেকটি দিক আছে। সে হল ক্রতির দিক—

দেখেছি কালো চোখের পদ্মরেখায়

জলের আভাস ;

দেখেছি কম্পিত অধরে নিমীলিত বাণীর

বেদনা ;

—শেষ সপ্তক, ৪৩

স্মৃতি-চেতনায় সাংকেতিক এই ভাষার নির্ভার লালিত্য অবনীন্দ্রনাথ অনেকবার স্পর্শ করেছেন :

১. ‘সদানন্দ তিনি বরফের উপর দিয়ে কুয়াশার ভিতর দিয়ে আনন্দে চলেছেন, নির্ভয়ে চলেছেন, সবাইকে অভয় দিয়ে, আনন্দ বিলিয়ে। মহাভয় তাঁর পায়ের কাছে কাঁপছে একটুখানি ছায়ায় মতো ! মায়াজাল ছিঁড়ে পড়েছে তাঁর পায়ের তলায়— যেন খণ্ড-খণ্ড মেঘ !’—নালক।

২. “খলুক খলুক”, দূরে ঝাপসা পাহাড় কুয়াশার চাদর খুলে যেন কাছে এসে দাঁড়াল। দূরের কাছেই সব জিনিস পরিষ্কার হয়ে উঠছে, অন্ধকার থেকে আস্তে আস্তে বেরিয়ে আসছে নতুন করে আলোছায়া দিয়ে গড়া একটুকরো পৃথিবী।—আলোর ফুলকি।

৩. ‘এমনি জায়গায়-জায়গায় জিরিয়ে-জিরিয়ে চলতে-চলতে সন্ধ্যা হয়ে এল, নিচের অন্ধকার পাহাড়ের চূড়ার দিকে আস্তে-আস্তে উঠতে আরম্ভ করলে, মনে হচ্ছে কে যেন বেগুনী কস্মলে ঘেরাটোপ দিয়ে একটার পর একটা পর্বত মুড়ে রাখছে, দেখতে-দেখতে আকাশ কালো হয়ে গেল, তারি মাঝে গোলাপী এক-টুকরো ধোঁয়ার মতো দূরের পাহাড়ের চূড়া রাত্রের রঙের সঙ্গে ক্রমে মিলিয়ে গেল।’—বুড়ো আংলা।

৪. ‘চাঁদের আলো পাতার ছাওয়া মাড়িয়ে মাসি চলে গেলেন নিজের ঘরে। যেন শ্বেতপাথরের পুতুল বাগান ঘুরে ঘুরে মিলিয়ে গেল চোখের আড়ালে। মাসির ঘরের আজন্ম চেনা কতদিনের ঘড়ি সুর পাঠালে, যেন একটি ছোট্ট মেয়ে সোনার মন্দিরাতে ঘা দিয়ে দিয়ে থামল।’—মাসি।

খাতাকির খাতা (১৯২১) আলোর ফুলকির পরবর্তী রচনা। তাঁর অধিকাংশ বইয়ের মত, ভূতপত্নীর দেশ বা খাতাকির খাতায় রূপকথার রাজ্য আর মানুষের জগৎ কাছাকাছি এসে পড়েছে এবং তাঁর বিশেষ ভাষারীতি এ-দুয়ের যোজক। ত্রৈলোক্যনাথের ‘কঙ্কাবতী’ অনুশঙ্গে পাঠকের কাছে আসে। কিন্তু ভাষার এই ছন্দোময় সাফল্য সম্ভবত কঙ্কাবতীতে নেই। মার্কতির পুঁথি বা ওইরকম আর-কয়েকটি যাত্রার ধরণে

৫ পত্রপুট ৫, ১৩ ; শেষ সপ্তক ১, ২৯— অন্তত এই কয়েকটি কবিতার উল্লেখ রইল।

লেখা রচনায় অবনীন্দ্রনাথ নিজেও তাঁর ভাষার বাঁধুনি মানতে পারেন নি। অথচ সত্তর পৃষ্ঠার খাতাকির খাতায় যে স্বাচ্ছন্দ্য, বুড়ো আংলার এক শো উননকই পাতা জুড়ে যে-স্বপ্নচিত্রণ, তার সার্থকতার মূলে অবনীন্দ্রনাথের স্বরচিত ঐ বাক্য-রীতি। এই ভাষার পূর্বসূত্র আদি মানুষের ছবির নকশা আর বাংলা দেশের প্রাক্ষণ। স্বভাবোক্তির সঙ্গে পরিকল্পনা, তৎসম-বিদেশীর সঙ্গে দেশী-তত্ত্ববের নীরন্ধ্র মৈত্রীতেই এই রূপবন্ধের অঙ্কুর ও বিকাশ। ‘পাগলামির কারুশিল্প’— বিরোধভাসে ভাস্বর এই উক্তিভেদে রবীন্দ্রনাথ বোধ হয় অবনীন্দ্রনাথের রূপবন্ধের এই সচল শক্তির কথাই উদ্ঘাটন করেছেন। আজ এই কারুশিল্পের কোনো আন্তর ধারারক্ষী নেই। এর একটি কারণ হয়তো এই যে, বীরবলের মত তিনি প্রধানত বক্রোক্তিজীবিত অথচ বন্ধুজনবৃত্ত সামাজিক প্রতিষ্ঠান নন, বরং তাঁর সৃষ্টির নানারঙা বৈচিত্র্য তাঁকে mythএ পরিণত করেছে। এক দিকে তাঁর স্বভাবের বহুমুখী নম্রতা, অত্র দিকে একান্ত আপন শিল্পস্বজ্ঞা— এই বৈষম্যে তিনি দীপ্যমান। বলতে বাধা নেই যে, ভাষার ব্যাপারে রবীন্দ্রনাথ তাঁকে উদ্ভোধিত করলেও প্রভাবিত করেন নি। নইলে হয়তো তাঁর রচনা বলেন্দ্রনাথের মত ব্যাপক অর্থে রবীন্দ্রনাথের অন্তর্গত থেকেই আরেকভাবে মূল্যায়িত হত।*

‘বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী’ ১৯২১ থেকে ১৯২৯ পর্যন্ত বক্তৃতাকারে কলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রদত্ত হয়েছে। এই সময়ের মধ্যে একই বিশ্ববিদ্যালয়ে রবীন্দ্রনাথ সাহিত্যসমগ্র ও সৌন্দর্যতত্ত্ব নিয়ে যে কথা বলেছেন তার সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের সিদ্ধান্তের সাদৃশ্য আছে। ছদ্মনের সৌন্দর্যবীক্ষা ভাব ও রূপের নিজ-নিজ সেতু বেয়ে একটি অভিন্ন সমাধানের সৈকতে এসে দাঁড়িয়েছে—

১. ‘মানুষ তাই মধুর কবেই বললে ‘আমার হৃদয়ের তারে তোমার নিমন্ত্রণ বাজল। রূপে বাজল, ভাবনায় বাজল, কর্মে বাজল, হে চির সুন্দর, আমি স্বীকার করে নিলেম। আমিও তেমনি সুন্দর করে তোমায় চিঠি পাঠাব, যেমন করে তুমি পাঠালে।’— সৃষ্টি, ১৩৩০। সাহিত্যের পথে, রবীন্দ্রনাথ।

২. ‘সৃষ্ট যা, সৃষ্টিকর্তার কাছে ঋণী হয়ে বসে রইলো না, এইখানেই সেরাশিল্পীর গুণপনা— মহাশিল্পের মহিমা প্রকাশ পেলে...পাতার ঘরে এতটুকু পাখি, সকাল-সন্ধ্যা আলোর দিকে চেয়ে সেও বললে আলো। পেলেম তোমার, স্বর নাও আমার— নতুন নতুন আলোর ফুলকি দিকে-দিকে সকলে যুগ-যুগান্তর আগে থেকে এই কথা বলে চলো,— তার পর একদিন মানুষ এল।’— শিল্পের অধিকার, চৈত্র ১৩২৮। বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী।

শিল্পীসত্তার এই সাড়া দেওয়ার কথা, ‘আলোর ফুলকি’র নায়কের সংলাপে এর আগেই প্রকাশিত হয়ে গেছে : “এই জগৎসুস্থ সবার কান্না আলোর প্রার্থনা এক হয়ে যখন আমার কাছে আসে তখন আমি আর ছোটো পাখিটি থাকি নে, বুক আমার বেড়ে যায়, সেখানে প্রকাণ্ড আলোর বাজনা বাজছে শুনি, আমার দুই পাঞ্জর কাঁপিয়ে তার পর আমার গান ফোটে, ‘আ-লো-র ফুল’। আর তাই শুনে পুর্বের আকাশ গোলাপী কুঁড়িতে ভরে উঠতে থাকে, কাকসন্ধ্যার কা কা শব্দ দিয়ে রাত্রি আমার গানের স্বর চেপে দিতে চায়, কিন্তু আমি গেয়ে চলি, আকাশে কাগডিমে রং লাগে তবু আমি গেয়ে চলি আলোর ফুল, তার পর হঠাৎ চমকে দেখি আমার বুক স্বরের রঙে রাঙা হয়ে গেছে আর আকাশে আলোর জবা ফুলটি ফুটিয়ে তুলেছি আমি পাহাড়তলির কুকড়ো।”

ভারতশিল্পে নবযুগের ভূমিকায় অবনীন্দ্রনাথ

শ্রীনন্দলাল বসু

শ্রুতিগিথন : শ্রীপঞ্চানন মণ্ডল

আধুনিক ভারতশিল্পের রেনেসাঁ প্রথম আরম্ভ করেন অবনীবাবু। আরম্ভ করলেন বঙ্গভঙ্গের সময়ে। তিনি বলতেন, আরম্ভের কারণটা অবশ্য বঙ্গভঙ্গ নয়। যাই হোক, অবনীবাবু বিদেশীপনাকে দেখতেন বিষমজ্বরে। বঙ্গভঙ্গ-আন্দোলনের সময়ে সকলের মন জাতীয় ভাবনায় ভরে আছে। সেই শুভক্ষণেই নবজন্ম হল, একালের ভারতকলালক্ষ্মীর।

সেই সময়ে অবনীবাবু দ্বারকানাথ ঠাকুরের একজন মেমসাহেব বন্ধুর কাছ থেকে তাঁর একটা অ্যালবাম পেলেন, তাতে ছিল খৃষ্টের জীবনের নকশা-চিত্রাবলী। একই সময়ে তাঁর এক আত্মীয়া দেশী ছবির একটি অ্যালবাম পাঠালেন তাঁকে— সেটা ছিল পাটনা স্কুলের নকশা-করা।

এ দুটো পেয়ে তিনি লেগে গেলেন দেশী পদ্ধতিতে কৃষ্ণের জীবনচিত্র আঁকতে। সেসব মূল্যবান ছবির অধিকাংশ বর্তমানে রবীন্দ্রভারতীর সংগ্রহে আছে। সে সময়ের অল্পভূতির কথা বলতেন তিনি, ‘রোজই আরম্ভ করতুম ছবি ; রাতে স্বপনের মতো দেখে রাখতুম। আর সকালে এঁকে শেষ করতুম।’ সেইসব ছবির সঙ্গে, পরিচয়ে, বৈষ্ণব পদাবলীর পদাংশ জুড়ে জুড়ে দিতেন। পরিচয়ের বাংলা হরফ লেখা হত— পাশিয়ান কায়দায়।

অবনীবাবু বুদ্ধচরিতের উপর অনেক ছবি এঁকেছিলেন। বুদ্ধ-স্বজাতি, বজ্রমুর্ট— এসব আঁকলেন ঋতুসংহার থেকেও ছবি করলেন পাঁচ-ছ খানা। প্রবাসীতে ছাপা হয়েছে অনেক ছবি।

এই সময়ে এসে গেলেন জাপানী শিল্পীরা। ওকাকুরার লোক সব আগতে লাগলেন। হিসীদা, টাইকান এলেন। ফলে, অবনীবাবুরও স্টাইল কিছু বদলে গেল। জাপানী পদ্ধতিতে মেঘদূতের ছবি আঁকলেন অবনীবাবু। বকের পাতি, গন্ধর্বের আকাশপথে গমন— এই রকম পাঁচ-ছ খানা ছবি আঁকা হল ওঁর, নূতন স্টাইলে। তবে একটা কথা জোর দিয়ে বলি, মনে রেখো, অবনীবাবু জাপানী স্টাইলে ছবি আঁকলেন বটে, কিন্তু তাঁর পদ্ধতিতে ওঁদের পদ্ধতি মিশিয়ে দিলেন। ফলে, ভারতশিল্পের ধারা থানিক প্রসারিত হয়ে গেল।

অবনীবাবুর হাতে ক্রমশঃ এই পদ্ধতিরও বদল হতে লাগল। স্বদেশী যুগে অবনীবাবু বঙ্গমাতার ছবি আঁকলেন। বঙ্গমাতার ছবি আঁকা হয়েছিল ওয়াশে। সেই বছর টাইকান চলে গেলেন জাপানে। আমি তখন গেছি আর্ট স্কুলে। তখনও দেখা হয় নি আমার, অবনীবাবুর সঙ্গে। আমি যখন আর্ট স্কুলে ভর্তি হই, অবনীবাবু তখন বঙ্গমাতার ছবি ফিনিশ করেছেন। কিন্তু সে ছবিখানা দু-টুকরো হয়ে গেছে।— মধ্যখানের ভাঁজে ক্র্যাক হয়েছে। জাপানী পদ্ধতি আর তাঁর অহুম্মত আগের পদ্ধতি মিলিয়ে অবনীবাবু বঙ্গমাতার ছবি করেছিলেন।

এই পদ্ধতি তিনি অল্পসরণ করেন ওমর খৈয়ামের চিত্রাবলীতেও। সে অঙ্কিত এক স্টাইল।

সব সময়ই একটা স্ট্রাগল দেখেছি তাঁর মনে ; এবং বার বার তা অতিক্রম করতে হয়েছে তাঁকে।



অবনীন্দ্রনাথ
শিল্পী শ্রীমৎ কলচন্দ্র দে

একঘেয়েমি তিনি বরদাস্ত করতে পারতেন না কিছুতেই। বিশেষ ক'রে, তাঁর আগেকার আঁকা বিলেতী স্টাইল যখন এসে পড়ত, সেটা অতিক্রম করতে গিয়ে, তিনি নানা পদ্ধতির পরীক্ষা-নিরীক্ষা করতে লাগলেন।

অবনীবাবু আগে বিলাতী স্টাইলে ছবি আঁকতে শিখেছিলেন। প্যাস্টেল, ওয়াটার কলার, অয়েল পেন্টিং— এই সবের তাঁর হাত পেকেছিল। সেই সঙ্গে মিশ্রল তাঁর নিজের স্টাইল। জাপানী স্টাইল, তিব্বতী স্টাইল, পার্শিয়ান স্টাইল— এইসব। সব মিলেছিল— অদ্ভুত রকমে তাঁর তুলিতে।

মাঝে মাঝে ওলোট-পালটও হয়ে যেত। এই যেমন, প্রথম আরম্ভ করলেন উনি, দেশী পদ্ধতিতে আঁকতে। অথচ কম ক'রে পাঁচ-ছ খান। ছবিতে অয়েল পেন্টিং প্যাস্টেল ইত্যাদি স্টাইলের আদল এসে গেল। তাঁর এক-একটা সিরিজের ছবিতে দেখা যায়, নানা ভাবের মিশ্রণ।

যাই হোক, বিলিভী চীনে জাপানী মোগল— এইসব পদ্ধতি নিয়ে হল ভারতশিল্পের রেনেসাঁর চেহারা।

আমরা মুগ্ধ হলুম; কিন্তু অবনীবাবুর স্টাইল নিতে পারলুম না।

আমাদের বোঁক হল, অজস্তার দিকে। ফাঁকড়া, রাজপুত— এইসবও করতে লাগলুম।

আমাদের ছবি জাপানে গেল এগজিবিশনে। ওরা এইসব ছবি দেখে খুব নিন্দে করলে। জার্মানীতে গেল। ওরাও আমাদের ছবির নিন্দে করলে। জার্মানরা বললে, ছবি ভালো, তবে হাত বড় উইক; আর মোগল বা রাজপুতের মতো রঙেরও জেলা নাই। বিলিভী রং দিয়ে আঁকার দরুণ মাজমেজে।

এসব শুনে, তখন আমাদের সোসাইটির উডরফ, ব্লান্ট প্রমুখ সদস্যরাও বললেন, দেশী পদ্ধতিতে আঁকা শুরু করে। দেশী ছবি সব আমাদের গ্যালারীতে টাঙিয়ে দেওয়া হল। মোগল ফাঁকড়ার ছবিও টাঙানো হল। আমরা কিছু কিছু কপিও করেছিলুম।

বিচিত্রায় কাম্পো আরাই জাপানী পদ্ধতিতে আমাদের শেখাতে আরম্ভ করলেন— সে কালি-তুলির কাজ। দেশী পদ্ধতিতে ঈশ্বরীপ্রসাদ শেখাতে লাগলেন আঁট স্কুলে।

বিদেশে এই রকম বিরূপ সমালোচনার ফলে, আমরা আমাদের পুরাতন পদ্ধতিতে ফিরে গেলুম। এইভাবে আমরা সব পুরাতন পদ্ধতি শিখতে লাগলুম। তখন আমাদের প্রতিজ্ঞা হল, বিদেশী ছবির অম্লকরণ করব না; মন থেকে ঝেড়ে ফেলব সেসব।

পুরাতন-পরম্পরার সঙ্গে পরিচয় না থাকায়, নিজস্ব ধারায় আমাদের ছবি হতে লাগল। তবে আমাদের ঐতিহ্যের ধারা খুঁজে পেতেও খুব একটা বেগ পেতে হয় নি। আমি আরম্ভ করলুম, আমাদের পৌরাণিক ধারায় ছবি আঁকতে। অবনীবাবু করতেন নানা পুরাণ সংস্কৃতকাব্য আর ইসলামি কাহিনী কেছা থেকে রাজা-বাদশাদের ছবি।— এসব উনি করতেন অতি অদ্ভুতভাবে। সেটা আমরা পারি নি।

অবনীবাবু বলতেন, 'তোমরা পারবে না এসব ছবি করতে।— এই রকম মোগলাই কায়দায় ছবি তোমাদের হবে না। আমাদের বংশের মধ্যে পিরিলী ধারায় আছে এই কায়দা।— তোমারা করো স্রেফ দেশী ছবি।'

অবনীবাবু নানা বিচিত্র বিষয় আত্মসাৎ করেছিলেন। আমরা তা পারি নি। কিন্তু আমরা যা পেলাম, সে হল— নিজ ধারার বৈশিষ্ট্য। আমার ধারা অবনীবাবুর মতো হল না; সে ধারা মোগল পদ্ধতিও নয় পার্শিয়ান পদ্ধতিও নয়।— অজস্তা, রাজপুত আর দেশী পদ্ধতি মিলিয়ে এ হল আমার নিজস্ব ধারা— আমার গুরু অবনীবাবুর থেকে আলাদা।

আর রং খুঁজেছি সব সময় । মোগলদের মতো ব্রাইট রং করা যায় কি ক'রে, সে চিন্তা আছে বরাবর ।
কালি দিয়ে করেছি লাইনের ছবি, চীনেদের মতো । এটা করতে গিয়ে, চীনে আর পার্শিয়ান কালি-তুলির
কাজে হাত শক্ত করতে হয়েছে । আর করা হল— ইণ্ডিয়ান স্কালপ্‌চারের আদর্শে অলংকরণের ছবি ।

যাই হোক, গুরুর কথা বলতে গিয়ে নিজের কথাও এসে যাচ্ছে । আজ আর থাক । গুরু আমার
গৌরবিত— চার কাল ধরেই ॥

রবীন্দ্রনাথ ও আর্ট

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর

প্রিয় সম্পাদক,

শ্রীযুক্ত ফণীন্দ্রনাথ বসু আধুনিক ভারতীয় শিল্পকলা নামে যে প্রবন্ধ ‘শান্তিনিকেতনে’র গত চৈত্র সংখ্যায় প্রকাশ করেছেন সেটা পড়ে দু-চার জায়গায় আমার ঠেকলো।

ফণীরাবু বলছেন— প্রথমে কলিকাতার সরকারি আর্ট স্কুলের অধ্যক্ষ হ্যাভেল সাহেব এ বিষয়ে আন্দোলন শুরু করলেন। হ্যাভেল সাহেবকে আমি গুরুতুল্য মনে করি, কিন্তু ব্যাপারটার আন্দোলন তিনি শুরু করেন না বলতে আমি একটুও ইতস্তত করব না, কেননা আমি জানি কোথা থেকে কি হল।

হ্যাভেল সাহেব কলিকাতা আর্ট স্কুলে আসার পূর্বের কথা হচ্ছে তিনি মাস্ত্রাজে আর্ট স্কুলটাকে দেশী শিল্প-শিক্ষার উপযুক্ত করে তুলেছেন। কলিকাতার সে সময়ের কথা রবিকাকা মহাশয়ের ‘বালক’ বলে পত্র ‘সাধনা’ বলে পত্র এবং চিত্রাঙ্গদা বলে কাব্য তিনি চিত্র দিয়ে সাজিয়ে তোলার কল্পনা করে আমাদের ডাক দিয়েছেন। আমাদের আর্ট স্কুল ও আর্ট স্টুডিও দুই স্থান থেকেই ইঙ্গ বঙ্গ ছবি ছাড়া আর কিছু পাওয়া যেত না। আর্ট গ্যালারিতে বিলাতী ছবিই দেখা যায়, দেশীয় ছবি একটি নেই। সেই সময়ে স্বপ্নপ্রয়াণের ছবি ঈশ্বরীপ্রসাদ বলে এক হিন্দুস্থানী কারিগরের দ্বারায় লিথোগ্রাম করে সাধনাতে দেওয়া হল। এবং রবিকাকার উপদেশ-মত বৈষ্ণব কবিতা সমস্ত পড়ে আমি দেশীয় ভাবে কৃষ্ণলীলার ছবি আঁকা শুরু করে দিলেম। সেই সময় রবি বর্মার এক সেট ছবি সবপ্রথম রবিকাকার কাছে দেখি এবং সেই সময়েই ঘটনাচক্রে আমার হাতে বিলাত থেকে ওদের সাবেক প্রথায় আঁকা একটা আলবম এবং দেশী শিল্পীদের আঁকা আর একটা ঐরূপ আলবম আমার হাতে পড়ে। এই শেষোক্ত দেশীয় চিত্রসংগ্রহ দেখে অবলেন্দ্রনাথ ঠাকুর দিল্লীর চিত্রশালা একটি প্রবন্ধ লেখেন ও রবিকাকা সেটি সাধনাতে প্রকাশ করেন, সাধারণের সঙ্গে আমাদের আর্টের পরিচয় বাংলায় সূত্রপাত এইভাবে হল। তোমরা শুনে অবাক হবে কৃষ্ণলীলার কুড়িখানা ছবি শেষ করতে তখন আমার পুরো এক বৎসর খাটতে হয়েছিল এবং তখন সারাদিন ছবি, সন্ধ্যার সময় রবিকাকার খামখেয়ালী মজলিশে সংগীত সাহিত্য কাব্য ও নাটক—এরই চর্চা, এই যখন চলেছে নিয়মিতভাবে বলতে পার অনিয়মিতভাবে তখন এলেন হ্যাভেল সাহেব কলিকাতায়। হ্যাভেল সাহেবের সঙ্গে আর্ট স্কুলের ছাত্র হিসেবে আমার পরিচয় নয়, আমি কোনো কালেই আর্ট স্কুলে ভর্তি হই নি, আমার সঙ্গে হ্যাভেল সাহেবের পরিচয় আমার কৃষ্ণলীলার ছবি নিয়ে এবং সেই সূত্রে মোগলশিল্প ও অত্যাশ্চর্য শিল্পের সঙ্গে পরিচয় বিশেষ করে তাঁরই সাহায্যে আমার ঘটল। সেইজন্যই আমি তাঁকে বলি আমার গুরু কিন্তু হ্যাভেল সাহেব আমাকে ডাকতেন collaborator বলেই, স্নেহ করে কখনো বা বলতেন chela। বাংলার কবি আর্টের সূত্রপাত করলেন বাংলার আর্টিস্ট সেই সূত্র ধরে একলা একলা কাজ করে চলল কতদিন—তার পর ভারতশিল্পের নন্দলাল, স্বরেন্দ্র গাঙ্গুলি, অর্ধেন্দ্র গাঙ্গুলি, কুমারস্বামী, উদয়ক সাহেব, হ্যাভেল সাহেব এবং Indian Society of Oriental Art দেখা

দিলেন পয়ে পয়ে। হ্যাভেল সাহেব অস্থস্থ হয়ে চলে যাবার পরে যখন একা আমি ছাত্রদের এবং আমার জনকতক ইংরাজ বন্ধুদের নিয়ে আমাদের আটের সঙ্গে আর্টিস্টদের বাঁচিয়ে রাখার চেষ্টায় ফিরছি এবং গভর্নমেন্টের চাকরিতে ইস্তফা দিয়ে আর্ট স্কুলের বাহিরে এসে পড়েছি সে সময়ে শান্তিনিকেতন এতটুকু একটি টোল বা পাঠশালা মাত্র। আমি এক দিকে চলেছি, রবীন্দ্রনাথ অন্য দিকে। Oriental Art Societyকে সম্বল করে চলতে চলতে একটা দিন এমন এল যে, দেখলেম আমি যে ভয়ে আর্ট স্কুল ছেড়ে বার হলেম সেই ভয়ই গভর্নমেন্টের অস্থস্থ হয়ে এককালের স্বাধীন Art Society আর্টিস্ট-পাখি পোষার একটা খাঁচারূপে পরিণত করে দিয়ে গেল।

ঠিক এই অবস্থায় পৌছবার পূর্বে রবিকাকার অভয় এল, আর্টিস্টদের জগৎ ‘বিচিত্রাভবন’ সৃষ্টি হল কলিকাতায়। তার পরের কথা শান্তিনিকেতনের আলো আর বাতাসে ঘেরা আর্টিস্টদের জগৎ দেশের বুকে ছোট্টবাগা বাগা— রবীন্দ্রনাথের দান ভারতীয় শিল্পশিক্ষার্থীদের জগৎ! তাঁহার পঞ্চাষষ্টিতম বৎসরের উৎসব শুধু তো ছবি নিয়ে নয়— কবিতা নাটক আটের যে আর-তিনটে দিক সংগীত তাও নিয়ে। এটা ফণীবাবু কেমন করে ভুলে বসলেন তা তো বুঝলেম না।

শান্তিনিকেতন পত্র, জ্যোৎসব সংখ্যা, জ্যৈষ্ঠ ১৩৩৩।

অবনীন্দ্রনাথ কর্তৃক উল্লিখিত প্রবন্ধটির প্রকাশ : শান্তিনিকেতন পত্র, চৈত্র ১৩৩২



Handwritten text, heavily scribbled and illegible, appearing as a dense block of dark, overlapping strokes. The text is contained within a rectangular frame.

অবনীন্দ্রনাথ

শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়

অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার সবচেয়ে বড় পরিচয় তাঁর ছবি। চিত্রকর অবনীন্দ্রনাথকে জানতে হলে, তাঁর ছবি দেখা ছাড়া অন্য কোনো পথ নেই। আধুনিক ভারতীয় চিত্রের ইতিহাসে চিত্রকর অবনীন্দ্রনাথের আর-একটি পরিচয় নূতন আদর্শের প্রবর্তক রূপে, এ দিক দিয়ে তাঁর একটি বিশেষ ঐতিহাসিক মূল্য আছে। চিত্রকর অবনীন্দ্রনাথের চেয়ে, ভারতীয় চিত্রের পুনরুদ্ধারকারী এবং নবযুগের প্রবর্তক অবনীন্দ্রনাথের খ্যাতি কোনো অংশে কম নয়। অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার ঐতিহাসিক মূল্য তথ্যের দ্বারা বিচার করা সম্ভব। তথ্যের সাহায্যে বা যুক্তিতর্কের দ্বারা তাঁর সৃষ্টির জগতে আমরা প্রবেশ করতে পারব না, কিন্তু এই আলোচনার দ্বারা তাঁর প্রতিভার একটা মূল্য বিচার করা সম্ভব হবে। এবং তাঁর ছবি একটা ঐতিহাসিক পটভূমি পাবে, এই মাত্র।

অবনীন্দ্রনাথের অসামান্য প্রতিভার প্রথম পরিচয় তাঁর অঙ্কিত বাধাক্ষেপের চিত্রাবলীতে (১৮৯৪-৯৬)। তাঁর নিজের জীবনে এবং আধুনিক ভারতীয় চিত্রের ক্ষেত্রে অবনীন্দ্রনাথের এই ছবিগুলি নূতন যুগের সূচনা করেছে। সে সময়ের অবস্থার সঙ্গে তুলনা করলে অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভা এবং এই ছবিগুলির ঐতিহাসিক মূল্য আমরা বুঝতে পারব।

এক দিকে দিল্লী-কলম পাটনা-কলম ইত্যাদি বিভিন্ন নামে পরিচিত দেশী চিত্রের যে গতানুগতিক ধারা চলে আসছিল তার সংস্কারগত শিক্ষার বাধাবাদি নিয়ম, কিছুটা কারিগর-স্বলভ ওস্তাদি এবং দেশীয় চিত্রের আলাংকারিক কাঠামো তখনও বজায় ছিল; উত্তরে কাংড়া-কলম তথা রাজপুত ঢঙের কাজ অত্যাশ্চর্য ধারার চেয়ে অপেক্ষাকৃত সতেজ ছিল সত্য, কিন্তু সবসময় এ-সময়ে ভারতীয় চিত্র অলাংকারবহুল শিল্পবস্তুতে পরিণত হয়েছে বলা অসম্ভব হবে না। চিত্রের প্রাণ ও রসের দিক দিয়ে ভারতীয় চিত্র এ-সময়ে অতি দরিদ্র।

অন্য দিকে দেখি নবাগত যুরোপীয় চিত্রের আদর্শ, বা যুরোপীয় চিত্রের আদর্শ নামে তখন আমরা যে বস্তু গ্রহণ করেছিলাম, তার সাহায্যে যুরোপীয় রূপকলার প্রাণের সন্ধান আমরা পাই নি, পরিবর্তে পেয়েছিলাম বিলাতি শিল্পসংস্কার (technical convention), বস্তুরূপকে অলঙ্করণ করবার কৌশল; ভিন্ন প্রকৃতির হলেও দেশী বিদেশী দুই ছবিতেই ছিল কৌশলের বিস্তার। আমাদের বিকৃত রুচির প্রতি লক্ষ করে হ্যাভেল সাহেব বলেছিলেন—

Nowhere does art suffer more from Charlatanism than in India....There is no respect for art in the millionaire who invests his surplus wealth in pictures and costliest furniture so that his taste may be admired or his wealth envied by his poor brethren.¹

অবনীন্দ্রনাথের ছবিতে প্রথম আমরা এমন-এক রসবস্তুর প্রকাশ দেখি যে-রস সমকালীন কোনো চিত্রের মধ্যে পাওয়া যায় না। কিন্তু তখনকার নব্য শিক্ষিতসমাজ কারিগরী কাজ দেখেই অভ্যস্ত। শিল্পবস্তু ও

1. *The Basis for Artistic and Industrial Revival in India* by E. B. Havell.

রসবস্তুর মধ্যে পার্থক্য করবার শিক্ষাও ছিল না, এবং সে শিক্ষা পাবার সুযোগও ছিল না। এইজন্য অবনীন্দ্রনাথের ছবি যখন সাধারণের সামনে প্রকাশিত হল, তখন বিচার যাচাই করতেই একদল রসিক বেশি আগ্রহ দেখিয়েছিলেন।

এতে অ্যানাটমি নেই, প্রক্ষিপ্ত ছায়া (cast shadow) নেই, পরিপ্রেক্ষিত (perspective) নেই কেন? এই প্রশ্নই প্রধান হয়ে উঠেছিল। এই শ্রেণীর সমালোচকেরা অবনীন্দ্রনাথের ছবি ও নূতন পদ্ধতিকে কি চোখে দেখেছিলেন একটা উদাহরণ দিই—

‘ভারতীয় চিত্রকলার মূলতত্ত্ব বোধ হয় এই যে, এমন বস্তু আঁকিবে বা এমন বিকৃত করিয়া আঁকিবে যে স্বাভাবিক বস্তুর সহিত তাহার কোনো সৌসাদৃশ্য না থাকে, লোকে চিনিতে না পারে, অর্থাৎ স্বভাবের বিরুদ্ধতাই তথাকথিত ভারতীয় চিত্রকলার প্রাণ। স্বাভাবিকতার আঁকিই প্রাচীন ভারতীয় চিত্রকলার একমাত্র উদ্দেশ্য। পানের দোকানে ও পুরাতন পঞ্জিকায় ভারতীয় চিত্রকলার যে আদর্শ দেখা যায়, ভারতীয় চিত্রের নূতন পন্থীগণের চিত্র সৌন্দর্যকল্পনায় বা বমনোদ্দীপক বর্ণবিচ্ছাসে তাহা অপেক্ষা কোনো অংশে হীন নহে। ভারতীয় চিত্রকলার অমুশাসনে আঙুল ও হাত-পা অস্বাভাবিক ও অতিরিক্ত লম্বা করা হয়। অ্যানাটমির বিরুদ্ধ হইলেই যে-কোনো চিত্র ভারতীয় চিত্রশালার যোগ্য হয়। যে স্বাধীন কল্পনার মাহুয়ের হাত-পা যোজন বিস্তৃত আকারে পরিণত হয়, তাহা কল্পনার অভিধানের যোগ্য নয়। ভারতীয় চিত্রকলা অমুসারে চিত্রিত চিত্রগুলি স্বভাবের এত বিরুদ্ধ ও লতানে কেন হয় তাহাও আমরা বুঝিতে পারিব না।’^১

চিত্র-সমালোচনায় যুক্তির ক্ষেত্রে বিদ্রূপ এবং রসের পরিবর্তে কৌশলের প্রতি গোহ নব্য শিক্ষিত-সমাজের প্রায় সর্বত্রই বিद्यমান ছিল।

আটের আদর্শ সম্বন্ধে ইংরেজের কথাই তখন অকাট্য। শারীরস্থানের জ্ঞান, পরিপ্রেক্ষিত, প্রক্ষিপ্ত ছায়া ছাড়া ছবি হতে পারে না—এই হুবহু নকল ও কাট শাভোর মোহ কেবল যে আমাদের শিক্ষিত সাধারণকেই অন্ধ করেছিল তা নয়। পণ্ডিত ঐতিহাসিক প্রত্নতাত্ত্বিক—যাদের দেশীয় শিল্পের সঙ্গে এবং দেশীয় মূর্তি-শিল্পের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় ছিল, তাঁরাও এই কাট শাভোর মোহ কাটাতে পারেন নি; তাঁরাও বোধ হয় বিশ্বাস করতেন কাট শাভো-বর্জিত চিত্র হতে পারে না। এই বিশ্বাস দৃঢ়বদ্ধ না হলে কি কোনো পণ্ডিত বলতে পারেন ‘চীন দেশের দৃশ্যচিত্রে আলে। ও ছায়ার সন্নিবেশের কোনো চেষ্টার কোনও চিহ্ন দেখিতে পাওয়া যায় না, তাই বলিয়া চীনা চিত্রকরদের শিক্ষাগুরু ভারতশিল্পীও যে উদাসীন ছিলেন এরূপ অমুমান সমীচীন নহে?’^২ কেবল শিক্ষার অভাবে নয়, ভুল শিক্ষায় আমাদের চিত্র তখন বিভ্রান্ত।

দেশীয় রূপকলা সম্বন্ধে অজ্ঞতার বশে আমরা যে নিকৃষ্ট বিলাতি চিত্রের অন্ধ অনুকরণ করছি, হ্যাভেলই প্রথম সে কথা আমাদের মনে করিয়ে দেন। ইতিপূর্বে ভারতীয় ভাস্কর্য স্থাপত্য চিত্র নিয়ে দেশীয় প্রত্নতাত্ত্বিকেরা আলোচনা করেছিলেন, কিন্তু ভারতীয় শিল্পের নন্দনীয়তা (aesthetic quality) সম্পর্কে কেউ বোঝা দেন নি। সাহস করে হ্যাভেলই প্রথম বলেছিলেন—

It has been always my endeavour in the interpretation of Indian ideals to obtain a direct insight into the artists' meaning without relying on modern

১ সাহিত্য ১৩১৭ বৈশাখ।

২ ভারতের প্রাচীন চিত্রকলা, রমাপ্রসাদ চন্দ। প্রবাসী ১৩২০ অগ্রহায়ণ।

archæological conclusions, and without searching for the clue which may be found in Indian Literature.^১

অধ্যয়নবিমুখ দাণ্ডিকের উক্তি বলে একজন বিখ্যাত পণ্ডিত হ্যাভেলকে বিদ্রূপ করেছিলেন। হ্যাভেলের এই মত অকাট্য নয় এবং ভারতীয় আদর্শ বোঝাতে ঠাকেও ইতিহাস ও প্রাচীন সাহিত্যের আশ্রয় নিতে হয়েছিল সত্য, কিন্তু সে সময়ে এই উক্তির প্রয়োজন ছিল। হ্যাভেল ছাড়া ডাক্তার কুমারস্বামী, উদ্ভক্ষ সাহেব ও ভগিনী নিবেদিতার লেখার মধ্য দিয়ে ক্রমে ভারতীয় কলাসংস্কৃতির প্রতি ধীরে ধীরে দৃষ্টি পড়ল। যখন হ্যাভেল ভারতীয় কলাসংস্কৃতির প্রবর্তনে যত্ন করছিলেন সেই সময়ে অবনীন্দ্রনাথের সঙ্গে তাঁর পরিচয়। হ্যাভেল অবনীন্দ্রনাথকে ভারতীয় শিল্পী বলে প্রচার করলেন। অবনীন্দ্রনাথের চিত্র ভারতীয় পদ্ধতিতে অঙ্কিত হচ্ছে, এ কথা পণ্ডিতরা কিছুতেই স্বীকার করতে চাইলেন না। শিল্পশাস্ত্র উদ্ভূত করে কেবলই তাঁরা অবনীন্দ্রনাথ ও তাঁর অহুগামীদের চিত্রের অভারতীয়ত্ব প্রমাণ করতে চেয়েছিলেন— অবনীন্দ্রনাথ বা তাঁর অহুগামীদের কোনো ছবিই ভারতীয় আদর্শে তৈরি হচ্ছে না, কারণ প্রাচীন শাস্ত্রমত তাঁরা অহুসরণ করছেন না, প্রাচীন তাল-মান-প্রমাণাদির সঙ্গে তাঁদের ছবির বিসদৃশ-রকম প্রভেদ। তাঁদের মত যে খুব যুক্তিহীন ছিল তা নয়। কারণ, সত্যই অবনীন্দ্রনাথ প্রাচীনের দলভুক্ত নন; কিন্তু আধুনিক যুগের ভারতীয় মনকে তিনি যে প্রকাশ করতে পেরেছেন, এ কথা তখন পণ্ডিতরা হয়তো লক্ষ করেন নি। কিন্তু এখন আমরা তা ভালো করেই বুঝতে পারি।

প্রাচীন ভারতীয় চিত্রকলার সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের নাম যুক্ত হওয়ায় যদিও পণ্ডিতদের কাছ থেকে বিরুদ্ধতা এসেছিল, অবনীন্দ্রনাথের প্রথম প্রতিষ্ঠা লাভ হয়েছিল ভারতীয় চিত্রের নবজন্মদাতা হিসাবেই। হ্যাভেল বা কুমারস্বামী অবনীন্দ্রনাথের বা তাঁর সম্প্রদায়ের ছবি সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে সবচেয়ে বোঁক দিয়েছিলেন তার ভারতীয়ত্বের উপর—

The work of the Modern School of Indian Painters in Calcutta is a phase of the national reawakening. The subject chosen by the Calcutta painters are taken from Indian History, romance and epic, and from the mythology and religious literature and legends, as well as from the life of the people around them. Their significance lies in their distinctive Indian-ness. They are however by no means free from European and Japanese influences. The work is full of refinement and subtlety in colour and of a deep love of all things Indian; but, contrasted with the Ajanta and Moghal and Rajput paintings which have in part inspired it, it is frequently lacking in strength. The work should be considered as a promise rather than a fulfilment.^২

১. *The Ideals of Indian Art* by E. B. Havell.

২. E. B. Havell: quoted in *A History of Fine Art in India and Ceylon*.

ভারতীয়দের উপর বৌদ্ধ হ্যাভেলের কথায়ও আমরা পাই—

If neither Mr. Tagore nor his pupils have yet altogether attained to the splendid technique of the old Indian painters, they have certainly revived the spirit of Indian art, and besides, as every true artist will, invested their work with a charm distinctively their own. For their work is an indication of that happy blending of Eastern and Western thought.^১

১৯১১ পর্যন্ত নব্য বাংলার চিত্রকলার যে রূপ, তার অতি সুন্দর ও পরিষ্কার পরিচ্ছন্ন এই দুই উক্তিতে পাওয়া যাবে। কিন্তু এখানে আমরা দেখছি, প্রাচীন ভারতীয় আদর্শকে পুনরুজ্জীবিত করার চেষ্টা করছেন বা করেছেন কিন্তু সেই আদর্শ অবনীন্দ্রনাথ ইত্যাদির ছবিতে প্রকাশিত হয়েছে, এ কথা দুইজনের কারো উক্তিতেই পাই না। এই সময়ে দেশের মধ্যে যে জাতীয়তার আন্দোলন চলেছিল তারই অংশ বলে অবনীন্দ্রনাথের আদর্শ জনপ্রিয় হয়েছিল। অবনীন্দ্রনাথ স্বদেশী আর্টিস্ট, এইটাই সবচেয়ে বড় কথা— কিন্তু যে ভারতীয় আদর্শের প্রতীকরূপে অবনীন্দ্রনাথকে তখন দেখা হচ্ছিল তাঁর ভক্তরা তখনও তার রূপকলার ভাষা আয়ত্ত করতে পারেন নি। ভারতীয় শিল্পাদর্শ সম্বন্ধে ধারণাও তাঁদের অস্পষ্ট। ধর্ম দর্শন সাহিত্য সম্বন্ধে তাঁদের জ্ঞান যথেষ্ট ছিল; এইজন্য অবনীন্দ্রনাথের ছবি নিয়ে যখনই তাঁরা আলোচনা করেছেন। দার্শনিক চিন্তা, সাহিত্যের রূপক, আধ্যাত্মিক ব্যাখ্যা দিয়ে অবনীন্দ্রনাথের ছবি বোঝবার ও বোঝাবার চেষ্টা করেছিলেন। এঁরা কি চোখে অবনীন্দ্রনাথের ছবি দেখতেন তার একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ এই—

‘ভারতশিল্পে নবীন উত্তমের নেতাগণ যে কেবলমাত্র শিল্পের জ্ঞান শিল্পকার্য করিয়াই ক্ষান্ত তা নয়, হিন্দু জাতির প্রকৃতিগত যে আধ্যাত্মিকতা তাহারও বিকাশে ইহারা সকলে গড়ে। স্মরণ্য ভারতবর্ষের আধুনিক চিন্তাপ্রবাহ, মহতী আশা ও দেশহিতৈষীতার সহিত ভারতশিল্পের এই নববিকাশের ঘনিষ্ঠ যোগ সঙ্গত। ঠাকুরমশায়ের [অবনীন্দ্রনাথের] এই ছবিখানিতে [পুরীতে ঝড়, ১৯১১] আছে শুধু একটি ধূসর বালুরেখা, রুদ্ধ সমুদ্রের স্রুদ্র আভাস। অথচ ভারতবর্ষের উদ্দাম প্রকৃতির সকল ভীষণতা এবং সমগ্র বিষাদ আমাদের মনে অঙ্কিত করিয়া দিবার পক্ষে যথেষ্ট। ফলতঃ, যিনি এই প্রদর্শনীতে স্থূ্যালোক- উদ্ভাসিত দৃশ্যপট খুঁজিতে আগিবেন তিনি নিরাশ মনে ফিরিবেন। ইউরোপীয় ভ্রমণকারীগণ ভারতবর্ষের যে বাহ্যিক রূপ দেখিতে পান, প্রাচ্যসৌন্দর্য-লিপ্সু ইউরোপীয় চিত্রকরগণ যে শব্দশ্রুতমলা ভারতবর্ষ আঁকিতে চেষ্টা করেন, এ স্থানে সে ভারতবর্ষ প্রতিফলিত হয় নাই। ইহা অন্তরঙ্গ ও বিষাদাচ্ছন্ন একটি অতিপ্রাকৃত ভারতবর্ষ। রূপকাত্মক আধ্যাত্মিক ধর্মপ্রাণ ও চিন্ময়।^২

ছবিকে দার্শনিক বা কাব্যিক চিন্তা দিয়ে দেখবার এই চেষ্টা, এ দেশে বা বিদেশে, অবনীন্দ্রনাথের সপক্ষীয়রা সকলেই করেছিলেন। ভারতীয় ছবি ভাষাত্মক কাজেই আধ্যাত্মিক, এই বিশ্বাসে আধ্যাত্মিক ভাব ও দার্শনিক চিন্তা ছবিতে খোঁজবার চেষ্টা হয়েছিল। এই চেষ্টারই ফলে আজ অধিকাংশের কাছে আধুনিক ভারতীয় ছবি আধ্যাত্মিক ভাষাপন্ন, এখনও এই মোহ সম্পূর্ণ কাটে নি। যারা এই জাতীয় ব্যাখ্যা সে-

১. Dr. A. K. Coomaraswamy : quoted by V. Smith in *A History of Fine Art in India and Ceylon*.

২. ফরাসী পত্রিকা থেকে সংকলিত প্রবন্ধ : ড. ভারত-চিত্রশিল্পের পুনর্বিকাশ। প্রবাসী ১৯২০ শ্রাবণ।

সময় দিয়েছিলেন তাঁদের আন্তরিকতা সন্মুখে সন্দেহ করবার কিছু নেই। কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে ভাবের আধিক্য এমনই হয়েছিল যে, ছবি যে দেখবার জিনিস সে কথা আমরা প্রায় ভুলেছিলাম। আমাদের প্রাচীন ভারতীয় শিল্পাদর্শের পুনরুদ্ধারকাৰ্য চলছে অবনীন্দ্রনাথ আর তাঁর শিষ্যদের হাতে, এইতেই সকলে খুশি। নূতন ছবিতে খুব বড় রকমের গভীর ভাব ভারতীয় চিত্ররূপ নিয়ে প্রকাশিত হচ্ছে, এ কথা তখন বেশ ভালো রূপেই আমাদের মনে গেঁথেছিল। কিন্তু সাহিত্যক্ষেত্রে যেমন ভাব ও ভাষার অচ্ছেদ্য সম্বন্ধ থাকতেই কবির ভাব আমাদের অন্তরে প্রবেশ করে, ছবির ক্ষেত্রেও যে তেমনি ভাব-প্রকাশের জন্য উপযুক্ত ভাষা দরকার—সে কথা তখন কেউ মনে করতে পারেন নি। রূপের রেখার বর্ণের ঝংকারে ভাব যুক্ত হলে তাকেই আমরা বলি ছবি। ছবির ভাষাকে চেনবার ঔৎসুক্য তখনও জাগে নি। এ দিক দিয়ে কোনো চেষ্টাও হয় নি। কেবল আদর্শকে ব্যক্ত করবার চেষ্টা হয়েছিল—কিন্তু ভারতীয় আদর্শ যেমনই হোক, রূপকলার ক্ষেত্রে সে আদর্শের প্রয়োগ ও প্রকাশ যে কি ভাবে হয়েছে সে সম্বন্ধে তাঁদের ধারণা হত তাঁরা যদি জানতেন—

The evolution of Indian Art is organised by the rhythm which organises the work of art, and nothing is left to chance, and little to extraneous influences....Its movements are strictly regulated. In no other civilisation, therefore, we find such minute prescriptions for proportions and movements. The relation of the limbs, every bend and every turning of the figures represented, are of the deepest significance. This dogmatism, far from being sterile, conveys regulations how to be artistically tactful, so that no overstrain, no inadequate expression, and no weakness ever will become apparent. The regulations are a code of manners.^১

এতক্ষণ পর্যন্ত অবনীন্দ্রনাথের মপক্ষে বিপক্ষে যে তর্ক উঠেছিল তারই পরিচয় দিলাম। এইবার এই তর্কজাল অতিক্রম করে তাঁর ছবির সঙ্গে পরিচয় করবার চেষ্টা করলে কি আমরা পাই, দেখবার চেষ্টা করব এবং তাঁর সম্বন্ধে মতামতের বা মূল্য কতটা, তাও যাচাই করতে পারব।

২

দেশে ও বিদেশে অবনীন্দ্রনাথের প্রতিষ্ঠা, ভারতীয় চিত্রের পুনরুদ্ধার করেছেন বলে। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথ কোনোদিন কোনো কিছু চেষ্টা করে পুনরুদ্ধার করতে চান নি। অলংকারশাস্ত্র তিনি পড়েছিলেন, ‘ষড়ঙ্গ’ লিখেছিলেন এবং ‘ভারতশিল্প’ গ্রন্থে ভারতীয় আদর্শ সম্বন্ধে ওকালতিও করেছিলেন, কিন্তু ছবি রচনার কালে সে মত তিনি অমুসরণ করেন নি। সংক্ষেপে, ভারতীয় নন্দনতত্ত্ব সম্বন্ধে তাঁর যথেষ্ট আগ্রহ এবং যথেষ্ট শ্রদ্ধা থাকলেও, ভারতীয় চিত্র বা ভাস্কর্যের ভঙ্গীকে তিনি অমুসরণ করেন নি।

আচার্য অবনীন্দ্রনাথ তাঁর ছাত্রদের ১৩১৬ সালে যে উপদেশ দিয়েছিলেন সেই থেকে তাঁর সে সময়ের মনোভাব পরিষ্কার দেখা যায়—

১ Dr. Stella Kramrisch in The Modern Review for December 1922.

‘আমি দেখিয়াছি তোমরা কোনো একটা সুন্দর দৃশ্য লিখিতে হইলে বাগানে কিম্বা নদীতীরে গিয়া গাছপালা ফলফুল জীবজন্তু দেখিয়া দেখিয়া লিখিতে থাক। এই সহজ ফাঁদে সৌন্দর্যকে ধরিবার চেষ্টা দেখিয়া অবাক হইয়াছি। তোমরা কি জাননা সৌন্দর্য বাহিরের বস্তু নয়, কিন্তু অন্তরের? অন্তর আগে কবি কালিদাসের মেঘদূতের রস-বরষায় সিক্ত কর তবে আকাশের দিকে চাহিয়া দেখিও, নব মেঘদূতের নূতন ছন্দ উপভোগ করিবে; আগে মহাকবি বাল্মীকির সিদ্ধুবর্ণন, তবে তোমার সমুদ্রের চিত্রলিখন।’^১

অবনীন্দ্রনাথের এই উপদেশের উদ্দেশ্য কি? তিনি চেয়েছিলেন কল্পনার বা ভাবের জগতে ছাত্রদের মনকে নিয়ে যেতে, কিন্তু সেই ভাব কি ভাবে কোন উপায়ে তারা প্রকাশ করবে সে সম্বন্ধে কোনো ইঙ্গিত নেই। বস্তুর বাইরের রূপটাই সব, তার অল্পকরণই আট, এই ধারণার বিপরীত মত দেখা দিল। বস্তুরূপটাই কিছুই নয়, ভাবপ্রকাশের জন্য অল্পকরণের কোনোই প্রয়োজন নেই— এই মতকে চরম নন্দনাদর্শ (aesthetic ideal) বলা যেতে পারে। এই মত ব্যক্তিগত; জাতিগত আদর্শ একে বলা চলে না। কাজেই নিঃসন্দেহে বলা চলে, অবনীন্দ্রনাথ কোনো দেশ বা কালের আদর্শ অহুসরণ করেন নি, নিজের রুচির দ্বারা চালিত হয়েছিলেন। প্রাচীন ভারতীয় আদর্শ সম্বন্ধে তাঁর জ্ঞান ছিল, বুদ্ধি দ্বারা সে আদর্শকে তিনি জেনেছিলেন, কিন্তু অন্তরের সঙ্গে তিনি সে আদর্শ গ্রহণ করেন নি বলেই মনে হয়—

‘ভারতশিল্পের বায়ু দেবতার মূর্তি— তাও আমাদের ইন্দ্র চন্দ্র বরুণের মতোই ছেলেমানুষি পুতুলমাত্র। একই মূর্তি, একই হাবভাব, ভাবনার তারতম্য নেই। দেবমূর্তিগুলো তেত্রিশকোটি হলেও একই ছাঁচে একই ভঙ্গিতে প্রায়শঃ গড়া, তারতম্য হচ্ছে শুধু বাহন মূদ্রা ইত্যাদির। একই বিষ্ণু যখন গরুড়ের উপরে তখন হলেন বিষ্ণু, সাতটা মোড়া জুড়ে দিয়ে হলেন সূর্য। একই দেবীমূর্তি, মকর চড়া হলেই হলেন গঙ্গা, কচ্ছপে বসে হলেন যমুনা! বেদের ইন্দ্র চন্দ্র বায়ু বরুণের রূপকল্পনার মধ্যে যে রকম-রকম ভাবনার ও মহিমার পার্থক্য, গ্রীকমূর্তি আপোলো ভিনাস জুপিটার জুনো ইত্যাদির মূর্তির মধ্যে যে ভাবনাগত তারতম্য তা ভারতের লক্ষণাক্রান্ত মূর্তিসমূহে অল্পই দেখা যায়। একই মূর্তিকে একটু আসবাব সংচঃ আসন বাহন বদলে রকম-রকম দেবতার রূপ দেওয়া হয়ে থাকে। বায়ু আর বরুণ, জল আর বাতাস দুটো এক নয়, দুয়ের ভাষা ও ভাবনা এক হতে পারে না। এ পর্যন্ত একজন গ্রীক ভাস্কর ছাড়া আর কেউ বায়ুকে সুন্দর করে পাথরের রেখায় ধরেছে বলে আমার জানা নেই। এ মূর্তির একটা ছাঁচ আচায জগদীশচন্দ্রের ওখানে দেখেছি— গ্রীকদেবীর পাথরের কাপড়ের ভাঁজে ভাঁজে ভূমধ্যসাগরের বাতাস খেলছে চলছে শব্দ করছে— ছবি দেখে বুঝবে না, মূর্তিটা স্বচক্ষে দেখে এসো।’^২

অবনীন্দ্রনাথের পরিণত বয়সের এই মত, কাজেই এই মতের মূল্য অস্বীকার করা চলে না। অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার পরিণতিতেও এই মতের কার্যকারিতা লক্ষ করা যায়।

একদিন অবনীন্দ্রনাথ দেশী ও বিদেশী চিত্রের আলাংকারিক রূপ দেখে মুগ্ধ হয়েছিলেন, রাধাকৃষ্ণের চিত্রাবলীতে (১৮৯৪) তারই প্রকাশ আমরা দেখি। কিন্তু দেশী ছবির আলাংকারিক কাঠামো বিস্তৃত রইল না। তার বিলাতী অঙ্কনবিজ্ঞার প্রভাবে ক্রমে এমন-একটা রূপ পেল তাঁর ছবি যা হুবহু বিলাতী মিনিয়চার (miniature) নয়, দেশী আলাংকারিক পটও নয়— কিন্তু নতুন কালের নতুন ছবি, যে ছবি সে সময় ছিল

১ প্রবাসী ১৩১৬ কার্তিক।

২ বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী।

না কোথাও। দেশী বা বিদেশী ছবির করণকৌশল এতদিন অচল অবস্থায় ছিল, অবনীন্দ্রনাথের ছবিতে দুই কৌশল একত্রিত হয়ে সক্রিয় হয়ে উঠল। অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার সর্বপ্রধান দান এই। আধুনিক যুগের উপযোগী রূপকলার ভাষা আমাদের দিলেন; সে ভাষা যতই অবাচীন হোক, তবু সেই ভাষার দ্বারাই নিজেকে ব্যক্ত করবার সুযোগ পেলাম আমরা।

১৮৯৪-৯৬ সালে যখন অবনীন্দ্রনাথ রাধাকৃষ্ণের চিত্রাবলী রচনা করছিলেন তখন তিনি অখ্যাত। ১৮৯৭ সালে ই. বি. হ্যাভেলের সঙ্গে পরিচয়ের ফলে অবনীন্দ্রনাথ গাধারণের গামনে এলেন। ভারতীয় আদর্শের নবজন্মদাতা বলে হ্যাভেল তাঁকে পরিচিত করলেন। দেশের লোক তাঁর ছবিতে ‘অস্বাভাবিকত্ব’, প্রকৃতির বিরুদ্ধতা, লম্বা হাত-পা দেখে কি রকম গম্বাহত হয়েছিলেন সে পরিচয় পূর্বই দিয়েছি। হ্যাভেলের সাহায্যে অবনীন্দ্রনাথ মোগল-চিত্র বিচারবিশ্লেষণ করে দেখলেন। মোগল চিত্রকরদের আশ্চর্য অঙ্কনকৌশল ও সূক্ষ্ম কারুকার্য দেখে তিনি মুগ্ধ হলেন। তাঁর নিজের কথায়—‘ছবিতে ভাব দিতে হবে’। এই ‘ভাব’ কথাটির অর্থ তখন তিনি কি বুঝেছিলেন তা কোথাও লেখার ভাষায় প্রকাশ করেন নি। কিন্তু ছবিতে একটি পরিবর্তন দেখতে পাই যার প্রকাশ ‘ভারতমাতা’ (১৯০২) চিত্রে এবং যার পরিণতি ‘ওমর-খৈয়াম’ (১৯১৮) চিত্রাবলীতে। প্রথমেই দেখি, তাঁর প্রথম দিকের ছবির আলাংকারিক বাধন শিথিল হয়ে এসেছে। ছবিতে পটভূমির সমতলতা নষ্ট হয়ে দূরত্ব (space depth) দেখা দিয়েছে। ছবিতে এই পরিবর্তন মোগল ও জাপানী চিত্রের সংস্পর্শে হয়েছে সত্য, কিন্তু সেই সঙ্গে বিলাতী (academic school) অঙ্কনপদ্ধতির প্রভাবও যে ছিল আমরা অদ্বিগ্ধাংশ ক্ষেত্রে তা স্বরণ রাখি না। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর টেকনিকের উপকরণ পেয়েছিলেন মোগল জাপানী এবং যুরোপীয় শিল্পসংস্কৃতি থেকে। যুরোপীয় ও জাপানী শিল্প-সংস্কৃতির প্রধান গুণ ছিল বাস্তবিক (naturalistic) প্রকাশভঙ্গীর দিক দিয়ে, সেই পদ্ধতির ছবিতে রূপের চটকদারিটাই সব। মোগল দরবারী পদ্ধতিকে আমরা বলতে পারি স্বাভাবিক (realistic), যাতে রূপের বাহার খোলে গুণের যোগ-বিয়োগে। অবনীন্দ্রনাথের টেকনিক যে স্বাভাবিক এ কথা এখন স্বীকার করা যেতে পারে। কিন্তু তাঁর ছবির স্বাভাবিকতা বিলাতী অ্যাকাডেমির মত নয়, জাপানীর মত নয়, মোগলের মতও নয়। এ স্বাভাবিকতা তাঁর নিজের। আরও বিচার করলে এই বলি চলে যে মোগলচিত্রের আলাংকারিক রূপ, তার সূক্ষ্ম কারুকার্য, আরও একটু real করে স্বাভাবিক করে তিনি দেখালেন। কিন্তু যে উপায়ে তিনি দেখালেন সেটা কোনো বিশেষ রীতি নয়—একান্তভাবে তাঁর নিজের তৈরি, নিজস্ব ভাব প্রকাশের জন্ম। অবনীন্দ্রনাথ অঙ্কনরীতির প্রবর্তক নন, তিনি স্টাইলের স্রষ্টা। অবনীন্দ্রনাথের ছবির সবচেয়ে বড় সম্পদ, তাঁর স্টাইল, উপেক্ষিত রয়ে গেছে দুই কারণে। প্রথম ও প্রধান কারণ, কেবলই তাঁকে ভারতীয় দার্শনিক ও আধ্যাত্মিক কোঠায় ঠেলে দেবার চেষ্টা; দ্বিতীয় কারণ, অবনীন্দ্রনাথের খ্যাতি এবং তাঁর সম্বন্ধে সবচেয়ে বেশি আলোচনা হয়েছে যে সময়ে তখন তাঁর কাছ থেকে সব চেয়ে বেশি আশা ছিল ভারতীয় শিল্পী হিসাবেই—এইজন্য তাঁর স্টাইলের বৈশিষ্ট্য চোখে পড়ে নি; প্রাচীনের সঙ্গে তুলনা করে তিনি কতটা মোগলের কাছে পৌঁছেছেন সেইটাই দেখবার চেষ্টা হয়েছিল। এইজন্যই তাঁর স্টাইল উপেক্ষা করে তাঁর ভাবের কথাই সকলে বলেছেন।

কোনো দিক দিয়েই অবনীন্দ্রনাথকে ভারতীয় চিত্রকরগোষ্ঠীর অন্তর্ভুক্ত করা যায় না। তাঁর নিজস্ব অঙ্কনভঙ্গী স্টাইলের আলোচনায় আরও পরিষ্কার হল। তাঁর আত্মতত্ত্ব ও একান্ত নন্দনানন্দ, তাঁর রূপ-উপাসক

(রূপাঙ্ককারী নয়,) দৃষ্টিভঙ্গী, তাঁর আঁকবার স্টাইল, সব নিয়ে তাঁকে প্রাচীনের সগোত্র বলা চলে না। তিনি আধুনিক কালের অসামান্য প্রতিভাবান চিত্রকর—এরকম প্রতিভা দীর্ঘকাল ভারতীয় চিত্রের ক্ষেত্রে দেখা দেয় নি। তবে কি ভারতীয় শিল্পদর্শ আজও পুনরুজ্জীবিত হয় নি? অবনীন্দ্রনাথ কি ভারতীয় চিত্রের নতুন যুগের প্রবর্তক নন? এই প্রশ্নের উত্তর সাক্ষাৎভাবে দেবার দরকার নেই, তাঁর সম্বন্ধে একটু আলোচনা করলেই এ প্রশ্নের উত্তর পাব।

বিশুদ্ধ প্রাচীন দেশী আর্ট অবনীন্দ্রনাথ করেন নি। কিন্তু আশ্চর্য ক্ষমতায় চিত্রকলায় আধুনিক রূপ দিলেন বিভিন্ন পদ্ধতির মিশ্রণের দ্বারা। বিদেশী সংস্কৃতিকে যেভাবে তিনি নিজের করতে পেরেছেন সমগ্র এশিয়ায় তার তুলনা কম। যারা এইভাবে চেষ্টা করেছেন, তাঁদের মধ্যে অবনীন্দ্রনাথ অগ্রতম এবং কোনো-কোনো দিক দিয়ে তিনি অধিতীয়। জাপানে চীনে প্রাচীন পদ্ধতির বড় বড় ওস্তাদ আছেন, বিলাতীর অঙ্ককারক আছেন, কিন্তু গ্রহণ করে নিজস্ব করে নেওয়ার ক্ষমতা দৈবাত্মক পড়ে। স্বদেশীয়ুগের গৌড়। মনোভাবের কাছে অবনীন্দ্রনাথের এই বিশ্লেষণ হয়তো রুচিকর হত না, কিন্তু আজকের আমরা তাঁর কাছে কৃতজ্ঞ। কারণ, তিনি অপরের থেকে গ্রহণ করবার সাহস দিয়েছেন। তার পর, ভারতীয় পুরাতন কলাসংস্কৃতির প্রতি যে দৃষ্টি ফিরেছে সেজ্ঞাত হ্যাভেল ও কুমারস্বামীর কাছে আমরা ঋণী, এবং স্বদেশী আন্দোলনের প্রভাবও অনেকখানি।

কিন্তু উড়িয়ার পূর্বপ্রথাগত খোদাইকরা মূর্তি বা পাটনা-কলমের ছবি নিয়ে আধুনিক মনকে সরস রাখা সম্ভব ছিল না। ইংরেজের আর্ট কেবল তর্ক দিয়েও দূর করা যেত না যদি অবনীন্দ্রনাথের সাধনার মধ্য দিয়ে আত্মপ্রকাশের পথ না হত। অবনীন্দ্রনাথের প্রভাবে আমরা আধুনিক হয়েছি। আধুনিক হয়ে আমরা প্রাচীনকে দেখেছি, প্রাচীনকে অঙ্গসরণ করে আধুনিক হই নি। তার পর, যখন ইংলণ্ড এবং যুরোপের প্রায় সর্বত্র ছবির নামে কেবল বিচার বাহ্যুহরি এবং ধূপছায়ায় (shade and light-এর) ছড়াছড়ি চলেছে সেই সময় এই অঙ্কুতির (naturalism-এর) মোহ কাটিয়ে রসমষ্টির আদর্শকে দেখতে পাওয়ার মূল্য অনেকখানি। তাই আর একবার বলতে হয়, অবনীন্দ্রনাথের প্রাচীন শিল্পদর্শকে পুনরুজ্জীবিত করবার আন্দোলন নয়, তাঁর সাধনার দ্বারা শিল্পবোধের রসবোধের পুনরুজ্জীবন সম্ভব হয়েছে। এই দিক দিয়ে অবনীন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক মূল্য খুব বেশি।

৩

এইবার ভাবের দিক দিয়ে বা রসের দিক দিয়ে কতটুকু বলে প্রকাশ করা যেতে পারে দেখা যাক। অবনীন্দ্রনাথের জীবনে সবচেয়ে বড় এবং স্থায়ী প্রভাব রবীন্দ্রনাথ। সাহিত্যের আবহাওয়ায় অবনীন্দ্রনাথের রসবোধের উন্মেষ এবং অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভা সাহিত্য এবং চিত্র এই দুই ধারায় একই সঙ্গে প্রকাশিত হয়েছে। তাঁর প্রতিভা এমনভাবে এই দুই ধারায় বিভক্ত হয়েছে যে কোন্টি তাঁর প্রধান ক্ষেত্র বলা শক্ত। সাহিত্যের অঙ্কুতি এবং চিত্রকরের দৃষ্টি এই দুইয়ের মিশ্রণ এবং দুইয়ের স্বন্দে অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভা রূপ পেয়েছে। অবনীন্দ্রনাথ তাঁর অনঙ্করণীয় ভাষায় আমাদের গল্প শুনিয়েছেন। ভাবার বেগে আমাদের মন এগিয়ে চলে; শুধু কথা শোনার স্বথ; শুনতে শুনতে চোখের সামনে ফুটে ওঠে ছবি—ভালো করে দেখতে যাও কি ছবি ফুটে উঠল, ভাবার দমকে আর উপমার ঝংকারে সবকিছু মিলিয়ে যায়, আবার হঠাৎ আসে আর-একটা ছবি। ভাষা, অলংকার, ক্রমে ছবি, তাও মিলিয়ে আসে—মনের মধ্যে বাজতে থাকে শব্দের ঝংকার; আবার মনে

পড়ে যায় ভাষা, অলংকার, চোখের সামনে ভেসে ওঠে ছবির টুকরো। তাঁর রাজকাহিনী, ভূতপত্নীর দেশ, বুড়ো আংলা—ধ্বনির তরঙ্গে ভেসে ওঠা ছবি। আর, চিত্রকর অবনীন্দ্রনাথের ছবি কিরকম তার উদ্ভরে বলতে পারি—বর্ণের ঝংকারে ফুটে ওঠা রূপ। সাহিত্যে যেমন তাঁর শব্দের ঝংকার, ছবিতে তেমনি তাঁর বর্ণের ঝংকার আমাদের আকৃষ্ট করে। ছবিতে রঙের জগৎ পেরিয়ে একটুখানি রূপের আভাস আমরা পাই, কিন্তু বর্ণের আবরণের অন্তরাল থেকেই রূপের সঙ্গে আমাদের পরিচয়। একেবারে সামনে এসে দাঁড়াই অবনীন্দ্রনাথের রূপের জগৎ আমাদের দেখা দেয়। তাঁর আরব্য উপন্যাসের চিত্রাবলীতে এই রূপের জগৎ যত কাছে আমাদের আসে, অগ্র কোথাও দাঁড়াই এমন করে তার সাক্ষাৎ পেয়েছি। অধিকাংশ স্থলেই একটু স্বর একটু ইঙ্গিত দিয়েই তাঁর রূপের জগৎ বর্ণের অন্তরালে মিলিয়ে যায়। এত মৃদু সেই ইঙ্গিত, এত ক্ষণিকের যে চিত্রকরের নিজেরই সন্দেহ জাগে, সব স্বর কানে পৌছবে কি না, সব ইঙ্গিতের অর্থ আমরা বুঝব কি না। তাই আগে থেকে বলে রাখার চেষ্টা। এই চেষ্টা থেকেই অবনীন্দ্রনাথের ছবিতে নামের প্রবর্তন এবং এইজগৎ অবনীন্দ্রনাথ ছবিতে নামের এত মূল্য দিয়েছেন।

অবনীন্দ্রনাথের সাহিত্যরচনা আর তাঁর ছাবরচনা, এই দুয়েরই সবচেয়ে বড় আকর্ষণ ভঙ্গী—দেখাবার জগৎ দেখানো, বলবার জগৎই বল। বলবার জিনিসটা যেমনই হোক, বলে তিনি কিছু বোঝাতে চান নি। দেখিয়ে তিনি কিছু চেনাতে চান নি। তিনি তাঁর সাহিত্যে ছবিতে যা করতে চেয়েছেন তা তাঁরই কাছ থেকে আমরা শুনে নিতে পারি—

‘শব্দের সঙ্গে রূপকে জড়িয়ে নিয়ে বাক্য যদি হোলো উচ্চারিত ছবি, তার হবি হোলো রূপের রেখায় রঙের সঙ্গে কথাকে জড়িয়ে নিয়ে রূপকথা।’

অবনীন্দ্রনাথের ছবি সত্যই রূপকথা—রঙের স্বরে, রূপের ইঙ্গিতে তা ব্যক্ত হয়েছে।

ABANINDRANATH TAGORE : HIS EARLY WORKS. Art Section, Indian Museum, Calcutta ; Price Paper Cover Rs. 13/- Cloth and Board Edition Rs. 15/-

ইণ্ডিয়ান মিউজিয়মের উদ্যোগে প্রকাশিত এই গ্রন্থে যে-ছবিগুলি সংকলিত হয়েছে, আধুনিক ভারতীয় চিত্রকলার ইতিহাসে সেগুলি অমূল্য সম্পদ। কিন্তু পারিপাশ্বিক অবস্থার বৈগুণ্যে অবনীন্দ্রনাথের যৌবনকালে রচিত এই ছবিগুলি কখনোই উপযুক্ত সমাদর পায় নি। অবনীন্দ্রনাথ যখন এই ছবিগুলি ঐকেছিলেন তখনকার বিলেতি নন্দনরুচির দ্বারা প্রভাবান্বিত শিক্ষিতসমাজে ছবিগুলির যথার্থ মূল্য স্বীকৃত হয় নি। তেমনি, আজও আছে বিলেতি নন্দন-আদর্শের প্রভাবে নবীন শিল্পী ও শিল্পরসিকের কাছে এই ছবিগুলির মূল্য স্বীকৃত হবে কি না সন্দেহ হয়। অবনীন্দ্রনাথের শিল্পপ্রতিভা এবং তাঁর প্রথম দিকের ছবিগুলি সম্বন্ধে বিশেষ আলোচনা এই গ্রন্থে উদ্ধৃত হয়েছে, কিন্তু আধুনিক মনোভাবাপন্ন শিল্পরসিকের মনে সে আলোচনা কতটা স্থান পাবে তাও বলা যায় না।

অবশ্য সকল দেশেই মহংশিল্পীদের সম্বন্ধে মতবিরোধ থাকে, কোনো প্রতিভাকে একবাক্যে স্বীকার করে নিতে সময় লাগে। কাজেই অবনীন্দ্রনাথের অসাধারণত্ব সম্বন্ধে সন্দেহ থাকা বিচিত্র নয়। কিন্তু আমাদের দেশে বর্তমানে যারা অবনীন্দ্রনাথের নিন্দা করে থাকেন, সন্দেহ হয়, তাঁদের অনেকেই অবনীন্দ্রনাথের ছবি দেখেন নি। অবনীন্দ্রনাথের অঙ্কিত চিত্র বাংলাদেশের বাইরে কমই প্রদর্শিত হয়েছে। তাঁর পরিণত প্রতিভার রচনা বাংলাদেশের মধ্যেও সুপরিচিত বলা চলে না। এ অবস্থায় অবনীন্দ্রনাথের চিত্র 'book illustration'এর বেশি কিছু নয়' এ রকম একটা ধারণা হবার কারণ কী, এ বিষয়ে একটু অল্পসন্ধান করতে গেলে দেখা যাবে— অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে এই 'সহজিয়া' উপেক্ষার বাণী আমাদের রসিকসমাজ আয়ত্ত করেছেন ইংরেজ সমালোচক রজার ফ্রাই এর কাছ থেকে। রজার ফ্রাই ঠিক এইরকম মতই দিয়েছিলেন যে, অবনীন্দ্রনাথের ছবি magazine illustration। অবশ্য, রজার ফ্রাইও যে অবনীন্দ্রনাথের ছবি ভালোভাবে দেখে এ মত দিয়েছিলেন তা নয়। রজার ফ্রাই-এর শিল্পবিষয়ক বহু মতামত তাঁর নিজের দেশে পুরোনো এবং বাতিল হয়ে এসেছে। কিন্তু আমাদের দেশের নব্যরসিক-সমাজে অনেকের কাছে তাঁর মতামত আজও অপ্রাস্ত। পৃথিবীতে এমন কোনো মহাপুরুষ বা কৃতাঁ ব্যক্তি জন্মগ্রহণ করেন নি যাকে কথার প্যাঁচে ক্ষণকালের জন্তে ন্যাং করে দেওয়া না যায়। কিন্তু আবার তাঁদের নাম সমাজে উজ্জ্বল হয়ে ওঠে এবং আবার তাঁরা মানুষের পূজা পান। এমনভাবেই ওঠাপড়ার মধ্য দিয়ে স্মরণীয় নাম চিরস্মরণীয় হয়ে ওঠে।

একসময়ে রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যপ্রতিভা সম্বন্ধেও কেউ কেউ সংশয় প্রকাশ করেছিলেন— যথেষ্ট আধুনিক তিনি নন বলে তাঁকে জাতে ঠেলে দেবার চেষ্টা হয়েছিল। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সাহিত্যসৃষ্টির নব নব দিক-পরিবর্তনের সঙ্গে পাঠকের সম্বন্ধ মুহূর্তের জন্তও বিচ্ছিন্ন না হওয়ায় রবীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে এই বিকল্প মত স্থায়ী হতে পারে নি।

চিত্রের ক্ষেত্রে অবনীন্দ্রনাথ যে বিশ্বয়কর নূতন সৃষ্টি করেন নি তা নয়। কিন্তু তাঁর সেই নূতন সৃষ্টি



রসিক দর্শকের সামনে আসবার সুযোগ পায় নি। কাজেই অবনীন্দ্রনাথের শিল্পের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয় না হওয়া পর্যন্ত আমাদের এ আলোচনা নাও স্বীকৃত হতে পারে।

অবশ্য কেউ যদি পাশ্চাত্য শিল্পের আধুনিক পরিভাষায় অবনীন্দ্রনাথ সৃষ্টিতে আলোচনা করেন— অবনীন্দ্রনাথের চিত্রের textural quality, তাঁর রচনায় outer structure ও inner function, তাঁর ছবিতে visual aspect ও tactile aspect -এর মূল্য ইত্যাদি ইত্যাদি, তা হলে এইসব অর্থজ্ঞান বাক্যসমাবেশে হয়তো নবায়নকে অবনীন্দ্রনাথ সৃষ্টিতে নতুন করে সচেতন করে তুলতেও পারে। এবং সেই অবস্থায় হয়তো অবনীন্দ্রনাথের ছবি না দেখেও তাঁর প্রতিভার অসাধারণত্ব মনে নিতে আপত্তি হবে না।

পুস্তকসমালোচনার ক্ষেত্রে সাময়িক মতামত সৃষ্টিতে উল্লেখ হয়তো অপ্রাসঙ্গিক এবং অপ্রয়োজনীয় বলে মনে হতে পারে। কিন্তু সাময়িক মতামতের মূল্য চিরন্তন না হলেও অল্প মুহূর্তের জ্ঞান সাময়িক মতামতের আচ্ছন্নতা অত্যন্ত গাঢ়। সাময়িক মতের মোহ এত গাঢ় বলেই এর বাইরের কিছু লক্ষের মধ্যে নিয়ে আসা প্রায় দুঃসাধ্য। এইজন্যই মূল বক্তব্যে পৌঁছবার পূর্বে সাময়িক অবস্থা সম্পর্কে আমাদের সচেতন থাকা দরকার।

অবনীন্দ্রনাথের শিল্পরচনার দীর্ঘ ইতিহাস আজ আমাদের সামনে রয়েছে। তাঁর শিল্পের বিবর্তনের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ পরিচয়ের মধ্য দিয়ে কী আমরা পেতে পারি, কী পেতে পারি না, সে সিদ্ধান্তে পৌঁছানো আজ কঠিন নয়।

যে যুগে অবনীন্দ্রনাথ জন্মেছিলেন সে সময়ে সমগ্র প্রাচ্যশিল্পের অবস্থা প্রায় একই রকম।

চীন জাপান বা ভারতবর্ষে শিল্পসংস্কৃতির সামনে প্রধান সমগ্র পাশ্চাত্য প্রভাবকে গ্রহণ বা বর্জন। এই দুই চরম মনোভাবের পক্ষে, অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার আলো শিল্পীদের আত্মকরণের পথ দেখিয়েছিল। এদিক দিয়ে অবনীন্দ্রনাথের কৃতিত্ব কেবল ভারতীয় চিত্রকলার ইতিহাসেই স্মরণীয় যে তা নয়, এক্ষেত্রে সমগ্র প্রাচ্য ভূভাগের ইতিহাসেও আজ অবনীন্দ্রনাথের স্থায় প্রতিভা বিরল।

অবনীন্দ্রনাথের চিত্ররচনা, আঙ্গিকে দুর্বল বা করণকৌশলের দিক দিয়ে বৈচিত্র্যহীন কি না সে আলোচনার শেষ মীমাংসা না করেও কেবল ইতিহাসের সাক্ষ্যই সহজে প্রমাণ করা যাবে যে, ভারতীয় সংস্কৃতির নবজাগরণের ইতিহাসে অবনীন্দ্রনাথের দান অতুলনীয়। অবনীন্দ্রনাথের শিল্পভাষা যে একদিন নবজাগ্রত ভারতবাসীকে আত্মপ্রকাশের সামর্থ্য ও সুযোগ এনে দিয়েছিল, এ কথা অস্বীকার করা অসম্ভব।

বঙ্কিমচন্দ্র জাতীয় আন্দোলনের ক্ষেত্রে একদল স্বেচ্ছাসেবক গঠন করেন নি বলে যেমন বঙ্কিমচন্দ্রের নাম জাতীয় আন্দোলনের ইতিহাস থেকে মুছে ফেলা চলে না, তেমনি অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার দান আধুনিক সংস্কৃতির ইতিহাস থেকে মুছে ফেলা চলে না। এ কথা বলা চলে না যে, তিনি সাময়িকতার নিদর্শন মাত্র।

অবশ্য পূর্বেই বলেছি, শুধু ইতিহাসের খাতিরেই যে অবনীন্দ্রনাথ স্মরণীয় এমন নয়। তবে ইতিহাসের সাক্ষ্যকে ব্যক্তিগত খেয়াল বলে উপেক্ষা করা সহজ নয়, এজন্যই ইতিহাসের কথা উল্লেখ করলাম। প্রতিভার অভিজাত্যে অবনীন্দ্রনাথ চিত্রকলার ইতিহাসে অমর। অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার অসাধারণত্ব বা তার বৈশিষ্ট্য জানতে হলে যে পারিপাশ্বিকের সঙ্গে তাঁর শিল্পজীবনের যোগ সে সৃষ্টিতে কিঞ্চিৎ পরিচয় নেওয়া দরকার। ইউরোপের রেনেসাঁ-যুগের প্রবর্তিত realism-এর আদর্শ উনবিংশ শতকের গণ্ডির

মধ্যে এসে যখন চরম বাস্তবতার সংস্কারে পরিণত হল, যখন নয়দেহ ছাড়া শিল্পীদের সামনে আর কিছু রইল না, তখনই ইউরোপীয় শিল্পীদের চমক ভাঙল, তাঁরা বুঝলেন— আসল শিল্পদৃষ্টি তাঁরা হারিয়েছেন।

তার পর দুর্দমনীয় ইচ্ছা ও প্রাণপণ চেষ্টার সঙ্গে অমুগন্ধান চলল শিল্পদৃষ্টিকে ফিরে পাবার।

আধুনিকতার নামে ইউরোপে যে শিল্পসংস্কৃতি সম্প্রতি গড়ে উঠেছে তার মূল উদ্দেশ্য শিল্পদৃষ্টিকে ফিরে পাওয়া। cubism থেকে শুরু করে constructionism পর্যন্ত যে চেষ্টা তাকে খেয়াল বলা চলে না; কিন্তু সে চেষ্টায় ইউরোপীয়রা যা পেয়েছেন তা শিল্পদৃষ্টি নয়— শিল্পভাষার বহু ঐশ্বর্য, শিল্পকৌশলের বহু নতুন নতুন ভাব ও ভঙ্গী। ইউরোপে এই ভাবে যারা শিল্পের ব্যাকরণ, শিল্পের ভাষা ঐশ্বর্যমণ্ডিত করেছেন তাঁরাই নিজেদের সেই কৃতিত্বে কতটা মুগ্ধ তাও বলা কঠিন।

কিন্তু আধুনিক দর্শক যে আধুনিক শিল্পের এই নতুন নতুন সিদ্ধাই দেখে-শুনে বহুশঃ বিভ্রান্ত সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। এক দিকে চরম বাস্তবতা, অপর দিকে জ্যামিতিক বা মনস্তাত্ত্বিক দুর্বোধ্য মার-প্যাচ, এই দুই চরম অবস্থার মধ্যেই অবনীন্দ্রনাথের শিল্প রচিত হয়েছে। তাঁর প্রথমজীবনে অবনীন্দ্রনাথ ষাঁদের দর্শক রূপে পেয়েছিলেন তাঁদের দৃষ্টি নিবদ্ধ ছিল বাস্তবতার ক্ষেত্রে। তাই, অবনীন্দ্রনাথের শিল্পরচনাকে চিনতে পারা তাঁদের পক্ষে সম্ভব হয় নি। আর আজ যারা নতুন দর্শক, তাঁদের দৃষ্টিও বিজ্ঞান-যেঁষা, ব্যাকরণ-যেঁষা। এঁরা অমুগন্ধান করছেন শিল্প-বিজ্ঞানের কতটা সম্পদে এই চিত্রকলা সম্প্রাণী। বলা বাহুল্য, অবনীন্দ্রনাথের শিল্পদৃষ্টি থেকে কোনো 'চরম' আদর্শ খুঁজে পাওয়া যাবে না। কারণ, অবনীন্দ্রনাথ বাস্তবতাকে যেমন একমাত্র লক্ষ্যবস্তু বলে দেখেন নি, তেমনি শিল্পের বিজ্ঞানকে বা ব্যাকরণকেও কোনোদিন শিল্পের প্রাণ বলে মেনে নেন নি। অবনীন্দ্রনাথের সহজাত শিল্পদৃষ্টির সামনে যা প্রকাশিত হয়েছিল, রঙে রেখায় তারই রূপ আমাদের সামনে তিনি প্রকাশিত করেছেন। অবনীন্দ্রনাথের চিত্রে চেষ্টার আধিক্য নেই বলেই সে ছবি সহসা দুর্বল বলে মনে হতে পারে। কিন্তু আপাতদৃষ্টিতে যা সহজ তাই যে অসার, অতি সাধারণ অথবা দুঃসাধ্য সাধনারই সিদ্ধি নয় এ কথা স্বতঃসিদ্ধ মনে করি নে।

অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার মহাব উপলব্ধি করার পথে বড় বাধা এই দিক দিয়ে। যথার্থ সহজ হওয়া কত কঠিন, কত অসাধারণ— আধুনিক দর্শকের মনে তার কোনো ধারণা আছে কিনা সন্দেহ হয়, বর্তমান যুগটা কারসাজির যুগ, সিদ্ধাইয়ের কেরামতি দেখব বলেই আমরা উৎসুক। এই অবস্থায় শিল্পদৃষ্টির অনায়াসলব্ধ রূপ আমাদের অনেকেই স্বীকার করতে প্রস্তুত নন। তবে এই সহজ দৃষ্টির আদর্শ যে সংসার থেকে সম্পূর্ণ লুপ্ত হয়েছে তাও বলা চলে না। ইতিমধ্যেই ইউরোপীয় শিল্পী ও শিল্পজ্ঞ রসিকেরা কেউ কেউ তাঁদের আধুনিকতার আদর্শ সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশ করতে শুরু করেছেন।

বিচার-বিশ্লেষণের পথে আধুনিক ইউরোপীয় শিল্পীরা যা পেয়েছেন সাক্ষাৎভাবে ঠিক-ঠিক শিল্পদৃষ্টির সঙ্গে তার সম্বন্ধ নেই—এ সন্দেহ যখন একবার দেখা দিয়েছে, তখন শিল্পের ক্ষেত্রে প্রচলিত বহু মতামতের অদল-বদল হওয়ার সম্ভাবনাই বেশি। অবশেষে, হয়তো এই নতুন মত-পরিবর্তনের মধ্য দিয়েই অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার অসাধারণ রসিকসমাজে উজ্জ্বল হয়ে উঠবে।

বলা বাহুল্য, আমাদের দেশের অধিকাংশ শিল্প-সমালোচক ও নব্য মেজাজের রসিক ইউরোপের চিন্তাধারার সঙ্গে তাল রেখে চলেন না। চলা সহজও নয়। তাই আজও তাঁরা cubism প্রভৃতি মাপকাঠি নিয়ে সম্বদ্ধ, তারই সঙ্গে কিছু folk tradition-এর কথা এবং ইতস্তত সমাজসচেতন হওয়ার

অনভাস্ত বুলি। এই অবস্থায় অবনীন্দ্রনাথকে নাকচ করে দেওয়া সহজ। কিন্তু এই বিচারকৈ চরম সিদ্ধান্ত বলে যেনে নেওয়ারও হেতু নেই। ব্যাপকভাবে দেখলে দেখা যাবে, শিল্পবিচারের ক্ষেত্রে মতামত, আদর্শ, উদ্দেশ্য সব-কিছুই বাষ্পভাপময়— কারণ, কাল যে মনোভাব যে আদর্শ স্থির ছিল, আজ সে সম্বন্ধে সন্দেহ এসেছে। এই বিবর্তনের কালে অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভায় যারা আস্থাবান তাঁদেরও ধৈর্য ধরা ছাড়া উপায় নেই।

এইবার সাফাভাবে পুস্তকখানি সম্বন্ধে কিছু বলা দরকার। বইখানিতে যে ছবিগুলির প্রতিলিপি দেওয়া হয়েছে সে ছবিগুলি তাঁর শিল্পপ্রতিভার উন্মেষের পরিচায়ক এবং তাঁর আঙ্গিকের পূর্ণপরিণতির ইঙ্গিত।

লক্ষ্য করলে দেখা যাবে যে, অবনীন্দ্রনাথের এই প্রথম দিকের চেষ্টার মধ্যে কোথাও revivalএর ন্যূনতম ইচ্ছাও নেই। গ্রহণ আছে, যেমন ২ ও ৩ সংখ্যক চিত্রে। তার পর আগরা পাই জাপানি শিল্পের সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথের পরিচয়ের নিদর্শন ৪, ৭, ৮ সংখ্যক ছবিতে।

নিজের আঙ্গিককে গড়ে তোলার জন্ম অবনীন্দ্রনাথের চেষ্টার নিদর্শন উক্ত ছবিগুলি। কিন্তু তাঁর সহজাত শিল্পদৃষ্টিকে অহুমসরণ করে তাঁর আঙ্গিক কী রূপ পেয়েছে তার প্রকৃষ্ট দৃষ্টান্ত ৬, ১২, ১৩ সংখ্যক চিত্র। আর, অবনীন্দ্রনাথের পরিণত স্টাইলের নিদর্শন ৯, ১০ সংখ্যক চিত্র। পুস্তকের নাম ‘Early Works’ হলেও অবনীন্দ্রনাথের শিল্পপ্রতিভার অবশ্যস্বরূপ কতকগুলি ছবি এই পুস্তকে পাওয়া যাবে।

স্বর্গত রমেন্দ্রনাথ চক্রবর্তী যে নিপুণতার সঙ্গে এটি সম্পাদন করে গেছেন সেজন্ম রসিকসমাজ তাঁর কাছে কৃতজ্ঞ থাকবেন। আশা করা যায়, অবনীন্দ্রনাথের শিল্পরসিক দেশবাসী, অন্তত শিল্পীরা, বইখানি সংগ্রহ করবেন। অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে বহুব্যাপ্ত অবহেলা ও ঔদাসীন্য সত্ত্বেও, অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভার দ্বারা প্রভাবান্বিত ও উপকৃত নন এমন শিল্পী ভারতবর্ষে কম। এজন্য তাঁর প্রতিভার বিকাশের সঙ্গে পরিচয়-সাধন ও তার প্রতি শ্রদ্ধা-নিবেদন শিল্পী-মাত্রেয় অবশ্য কর্তব্য।

অবনীন্দ্রনাথের শ্রেষ্ঠ চিত্রাবলী এখনও অপ্রকাশিত। আশা করা যাক, শীঘ্রই সেগুলি প্রকাশের ব্যবস্থা হবে; ফলে দেশে ও দেশের বাইরে অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে যে ভ্রান্ত ধারণা রয়েছে তা কিছু পরিমাণে দূরীভূত হবে।

শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়

মাসি। বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়, কলিকাতা ১২। মূল্য আড়াই টাকা।

একে তিন তিনে এক। এম. সি. সরকার অ্যাণ্ড সন্স, কলিকাতা ১২। মূল্য তিন টাকা।

মারুতির পুঁথি। ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং কোম্পানি প্রাইভেট লিমিটেড, কলিকাতা ৭।

মূল্য সওয়া তিন টাকা।

রং-বেরং। অভ্যদয় প্রকাশ-মন্দির, কলিকাতা ১২। মূল্য সাড়ে তিন টাকা।

চাঁইবড়োর পুঁথি। ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং কোম্পানি প্রাইভেট লিমিটেড, কলিকাতা ৭।

মূল্য তিন টাকা।

অবনীন্দ্রনাথের কিশোর সঞ্চয়ন। অভ্যদয় প্রকাশ-মন্দির, কলিকাতা ১২। মূল্য চার টাকা।

সাহিত্যের আসরে স্বীকৃতি অবনীন্দ্রনাথ প্রথম থেকেই পেয়েছিলেন, কিন্তু সত্যকার প্রতিষ্ঠালাভ করলেন শেষজীবনে। তাঁর প্রথমযুগের রচনাগুলি লোককে আকৃষ্ট করে নি তা নয়, কিন্তু বিভ্রান্তও করেছিল। সেগুলির যে একটা বিশিষ্টতা ছিল তা নজর এড়ায় নি। কিন্তু সেই বিশিষ্টতা ছিল একটু উগ্র রকমের। তার মধ্যে খেয়ালখুশির, ব্যক্তিগত মেজাজ, অভিরুচি ও কণ্ঠস্বরের এমন একটা অকুণ্ঠ প্রকাশ ছিল যা তখনকার দিনের সাহিত্যরীতিতে অভ্যস্ত বাঙালী পাঠকের পক্ষে পরিপাক করা সহজ ছিল না। কাহিনী খুঁজতে এসে পেল তারা ছবির পর ছবি যার সৌন্দর্য সম্পূর্ণ উপভোগ করার মত মন তখনও তৈরি হয় নি; অর্থসংগতি খুঁজতে পেল ভঙ্গিমার বৈচিত্র্য যা কথা'র সূত্রটিকে কেবলি প্রসঙ্গ থেকে দূরে টেনে নিয়ে যায়; ভাষার বুননে দেখল এক অদ্ভুত খামখেয়ালি— তার মধ্যে মিশেছে ঘরোয়া কথা, হাটবাজারের কথা, উড়ে বামন খোটা দরওয়ান দাস দাসী নায়েব খাজাঞ্চির বুলি, বটতলার পাঁচালি, আর তা ছাড়া লেখকের মেজাজের মোচড়ে তৈরি অদ্ভুত সব ইডিয়ম বা শব্দব্যংকার। একটা বিরোধিতার পাল্লা যে শুরু হয় নি তার কারণ অবনীন্দ্রনাথের শিল্পকর্মের প্রতিষ্ঠা। তা ছাড়া রচনাগুলি এসেছিল প্রতিভার বাড়তি দান হিসাবে, শিল্পীর নিভৃত ব্যক্তিগত জীবনের, কিংবা তাঁর অবসরযাপনপদ্ধতির সাক্ষ্য হিসাবে। শিল্পীর কোনো নূতন সৃষ্টির রাজ্যে পদক্ষেপকে লোকে একটু প্রশংসার চোখেই দেখে। সে যেন প্রতিভার কাজ নয়, খেলা। কিন্তু অবনীন্দ্রনাথের খেলা ক্রমশই একটা মনোহর ব্যতিক্রমের ভূমিকা থেকে সুষম সৃষ্টির ক্ষেত্রে উঠেছে। সমসাময়িক সাহিত্যে এই সৃষ্টিকে তার মর্যাদার আসনটি না দিয়ে আর উপায় নেই।

এর থেকে বোঝা যায়, এমন কোনো তাগিদ অবনীন্দ্রনাথের স্বভাবে ছিল যা তাঁকে অনিবার্ণভাবে ঠেলে দিয়েছে সাহিত্যের দিকে। শুধু চিত্রশিল্পে ভিতরকার সে দাবি যেটবার নয়। শিল্পীর ভিতরে ছিল একটা মানুষ যে তার দৈনন্দিন ঘরোয়া জীবনটিকে প্রাণ দিয়ে ভালোবেসেছিল। চেনা ঘরদোর বাগানবাগিচা আসবাব-সরঞ্জাম আনাচকানাচ, চেনা লোকজন কথাবার্তা আদবকায়া, মায়ামমতা ও অন্তরঙ্গতার রসে ভরা ঘরোয়া জীবনের অল্পভূতির বিচিত্র সৃষ্টি হার্মনি, এবং এই চেনা জীবনের স্নেহ-পরিবেশের মধ্য থেকে মাঝে মাঝে মনোহর কিছা উদ্ভূত খেয়ালের স্বপ্নবাত্রা—এই সমস্ত অবনীন্দ্রনাথের শিক্ষাপীড়ামুক্ত (unsophisticated) মনের কাছে এতই সত্য, এতই মূল্যবান, এতই সৃষ্টিবেগময় ছিল যে তার একটা নিষ্কমণ-ব্যবস্থা না করে তাঁর উপায় ছিল না। প্রথমটায় এর সাহিত্যিক মূল্য সম্বন্ধে সম্পূর্ণ সচেতন না হয়েও নিজের ঝোঁককে পথ করে দিয়েছেন, কিন্তু পরের দিকে তিনি সাহিত্যের

ক্ষেত্রেও হয়ে উঠেছেন সচেতন শিল্পী। দৈনিক জীবনযাত্রার মধ্যে রূপ রস শব্দ স্পর্শ গন্ধের যে অপরিণীত ঐশ্বর্য ছড়িয়ে আছে তার শিল্পমূল্য আবিষ্কার করেছেন শিল্পগুরু, এবং তাঁর মধ্য দিয়ে আবিষ্কার করেছি আমরা।

জীবনভোগের এক মহলে তাঁর এমন অবাধ অধিকার থাকা সত্ত্বেও কেন তিনি শিশুসাহিত্যের গণ্ডিতেই নিজেকে আবদ্ধ রাখলেন এ প্রশ্ন স্বভাবতঃই মনে আসে। জেমস্ জয়েসের ‘ইউলিসিস’ ধরণের কোনো এক কৃন্তর সাহিত্যপ্রচেষ্টা তাঁর কাছে আশা করা যেতে পারত। কিন্তু তাঁর মনটি ছিল কিশোরের, একদিকে সরল, নমনীয়, স্নেহকোমল, অন্যদিকে আবার দোতুককীড়াচঞ্চল, শাণিত চতুর ছুঁটির হাসিতে উজ্জল। এই রকমের মনে যদি প্রতিভার স্পর্শ লাগে, তবে তা সহজেই লাভ করে একটি স্বন্দর যথেষ্টাচারের অধিকার, কিছু একটা সম্পূর্ণ ভেবে দেখা বা গড়ে তোলার দায়িত্ব এড়িয়ে বিষয় থেকে বিষয়ে, আনন্দ থেকে আনন্দে পলায়নের অধিকার। তাই মণিমুক্ত যতই থাক সেইগুলিকে গাঁথবার সূত্র খুঁজে নেওয়াই অবনীন্দ্রনাথের পক্ষে শক্ত ছিল। কাহিনীটা কোথাও থেকে পেলো— তা সে রাজস্থান থেকেই হোক, বা প্রচলিত কোনো উপকথা রূপকথা হিতোপদেশের গল্প বা মেয়েলি ব্রত কথা থেকেই হোক— তাতে রং কলাতে, স্বন্দর স্বন্দর কারুকাজে তাকে ভরে তুলতে, শিল্পীর ভেঙ্গি লাগিয়ে তাকে একেবারে নূতন ক’রে ফেলতে তাঁর আনন্দ। মোট কাঠামোটা প্রকৃতির ভাঁড়ার থেকে নিয়ে তিনি করেন ‘কুটুম-কাটমে’র কারিগরি। যেখানে তাঁকে সত্যিই কাহিনীটা বানিয়ে নিতে হয় সেখানে সব চেয়ে স্বাভাবিক, সব চেয়ে সুপরিচিত এবং তাঁর সৃষ্টির পক্ষে সব চেয়ে অনায়াস সম্ভবনাময় কাহিনী-রুত্রই তিনি বেছে নেন। সে আর কিছু নয় ভ্রমণ। দেশ থেকে দেশে, এবং সেই উপলক্ষ্যে অভিজ্ঞতা থেকে অভিজ্ঞতায় ভ্রমণ। যেমন বুড়ো আংলায়। দীর্ঘ নিরবিচ্ছিন্ন ভ্রমণ না হয় অস্তত ফেরি ঈমারে ডেলি পেসেঞ্জারি যেমন দেখি তাঁর ‘মাসি’ বাদে একমাত্র বয়স্ক কাহিনী ‘পথে বিপথে’ গ্রন্থে।

তাই শেষ পর্যন্ত তাঁর গ্রন্থগুলি শিশু বা কিশোর সাহিত্যের শ্রেণীভুক্তই করতে হয়। কিন্তু এই সাহিত্যের স্রষ্টাকে স্থান দিতে হবে বাংলা সাহিত্যের খোলা দরবারে। সেখানে তাঁর দান কোনো বই নয়, ঐ সমস্ত বইয়ের উৎস একটি সম্পূর্ণ জগৎ; কাহিনী নয়, একটি নূতন সাহিত্যিক মেজাজ, একটি বিশিষ্ট সাহিত্যিক কণ্ঠস্বর।

‘পথে বিপথে’ বাংলা গল্প-সাহিত্যে একটি শ্রেষ্ঠস্থান অধিকার করা উচিত ছিল। যদি তা না পেয়ে থাকে তার কারণ এর সূত্রবয়নের অনিশ্চয়তা। কিছুকাল হল অবনীন্দ্রনাথের যে ছুটি বই প্রকাশিত হয়েছে, তারা সৌভাগ্যক্রমে সে দোষে দুষ্ট নয়। সাহিত্যিক অবনীন্দ্রনাথের কাছে আমাদের যা প্রত্যাশা তা এই ছুটি গ্রন্থ অপরূপ রাখে নি। বিশেষ ক’রে এদের মধ্যে দেখা যায় পরিকল্পনার সামঞ্জস্য; শুধু উজ্জল বিচিত্র উপাদান বা অংশগুলির প্রতি মনোযোগ নয়, সম্পূর্ণ কাহিনীটার স্থিতি ও স্ফূর্তির দিকে দৃষ্টি।

‘মাসি’ বইখানির বিশেষত্ব তার স্নিগ্ধ অন্তর্লীন গল্পসূত্রটি। মাসি বাড়ি বদলেছেন, বোনপো অবু খুঁজতে খুঁজতে এসে হাজির। বাস, এইটুকুই গল্প। কিন্তু সম্পূর্ণ কৃত্রিমতামুক্ত এই সরল সূত্রটিকে অদ্ভুত কৌশলে ব্যবহার করা হয়েছে যার ফলে ছুটি বিভিন্ন পরিবেশের জীবনধারা তাদের পরস্পর তুলনীয় দৃশ্য চরিত্র ও স্বন্দর অল্পভূতি নিয়ে অতি স্বাভাবিক ভাবে ধরা দিয়েছে। আর তার ফলে ‘ধরোয়া’র কবিশিল্পী ঘরকে ঘিরে তাঁর প্রীতি ও ইন্দ্রিয়বোধের সংবেদনগুলিকে স্মৃতির মধ্য থেকে টেনে এনে সাজিয়ে গুছিয়ে

সামনে ধরে দিতে পেরেছেন। সমস্ত কাহিনীটির আবহাওয়া একটি স্নিগ্ধমুহূ অমুভবের অমুচ্চগ্রামে স্থাপিত। তার মধ্যে পুরানো কথা ভাবার, কথার পিঠে কথা বানিয়ে চলার, যৎসামান্যকেও দৃষ্টির প্রসাদ দেবার মত যথেষ্ট অবসর আছে। চলন-বলনের খুঁটিনাটি নিয়ে রঙ্গরঙ্গ সেখানে বেমানান নয়। একেবারে সাধারণ আটপৌরে জীবনের সুরটিকে স্থায়ী ক'রে তার উপর তোলা হয়েছে মিড়, দৈনন্দিনের অমুগ্র জগিতে ফুটে উঠেছে ভালোবাসার, ভালো-লাগার, খেয়ালের রঙতামাশার কারুকার্যগুলি। এইটুকু গল্পের আসরে কত সহজে বিনা আড়ম্বরে যাচ্ছে আসছে হরেকধরণের চরিত্র। হয়তো কেউ নেপথ্যে থেকেই মনোযোগ দাবি করছে, সামনে আসছে না। যেমন ফেলা, আর ফেলার মা ও আরো অনেকে। ঐ বন্ধারী ছিকারী চাংড়াদাদা চাংড়াদিদি, বাহুস্তু ইত্যাদির এ গল্পের মধ্যে কাজ কি? কাজ এই যে ওরা ওরাই, বিশিষ্টভাবে ওরা ওদের নিজস্বতাটুকু জাগিয়ে রেখেছে, গৃহের পরিবেশটুকু তার ঘরাই করেছে ঐশ্বর্যময়। বি-চাকরের কথা বলতে হঠাৎ কবিতার আবির্ভাব বইএর মধ্যে। “ওরা আমারও কেউ ছিল, তোমারও কেউ ছিল।” একবিভা নেহাত খেয়ালের ব্যাপার নয়। ল্যাম্-এর মধ্যে চেনার প্রতি, সাবেকি জিনিসের প্রতি, অন্তরঙ্গ গোষ্ঠীর প্রতি, Quaint বা বেখাপ্পা ব্যাপার ও জিনিসের প্রতি যে মমতা কাব্যরসাক্রান্ত হয়ে উঠেছে, অবনীন্দ্রনাথের মধ্যেও সেই পর্যায়ের একটি অতি সূক্ষ্ম গভীর রসবোধ সারাজীবন তাঁর মনকে সমুদ্র করেছে, তাঁর শিল্প ও সাহিত্যেও অকুপণধারায় নেমে এসেছে। মাসি গ্রন্থে এই ঘরোয়া রসের অনেকগুলি দিক ফুটেছে। তার মধ্যে মিলেছে লঘুর সঙ্গে গভীর, পরিহাসের সঙ্গে একটি স্নিগ্ধশ্রী, একটি অন্তরঙ্গ মাপুর্গের ধ্যান। সহজ মনল কথোপকথনের আশ্চর্য কলাকৌশলের সুরের যে হার্মনি মাসিতে ধরা দিয়েছে, উপাদানগৌরব চাপিয়ে কাহিনীর মূল ঐক্যের যে স্নিগ্ধ হৃদয়টি আত্মপ্রকাশ করেছে তা মাসিকে শ্রেষ্ঠসাহিত্যের পর্যায়ে উন্নীত করেছে। ভার্জিনিয়া উল্ফ প্রমুখ সাহিত্যিকরা শান্ত অমুত্তেজিত পরিবেশে সূক্ষ্ম জংস্পন্দন রেখাঙ্কিত করার যে চেষ্টা করেছেন, মাসি সেই ধরণের সৃষ্টি। সেই হিসাবে এর শ্রেষ্ঠতা সংশয়াতীত। একেবারে হালকা হাসি থেকে গভীরতম উপলব্ধি পর্যন্ত অমুভবের যে range এই কাহিনীর মধ্যে অবলীলাক্রমে গ্রথিত হয়েছে তা অবনীন্দ্রনাথের মত প্রতিভার পক্ষেই সম্ভব।

ঘরোয়া কথাবার্তার বিভ্রমে যে ধ্যানটি একবারও বিক্ষিপ্ত হয়নি চকিতে এখানে এখানে তার দেখা মেলে। যথা—

“চাঁদের আলো পাতার ছাওয়া মাড়িয়ে মাসি চলে গেলেন নিজের ঘরে। যেন শ্বেতপাথরের পুতুল বাগান ঘুরে ঘুরে মিলিয়ে গেল চোখের আড়ালে। মাসির ঘরের আজন্ম চেনা কতদিনের ঘড়ি সুর পাঠালে, যেন একটি ছোট্ট মেয়ে সোনার মন্দিরাতে ঘা দিয়ে দিয়ে থামল।”

‘মাসি’ শিশুদের জন্মই নয়, সকলের। কিন্তু ‘একে তিন তিনে এক’ ছেলেমেয়েদের জন্ম। এর মধ্যেও এমন একটি স্ফুটন, একটি শিল্পের সর্বাঙ্গীণতা দেখি যা অবনীন্দ্রনাথের আগেকার লেখাগুলিতে ছিল না। যাত্রাপালার অনিয়ন্ত্রিত কৌতুকপ্রবণতা এখন দেখি শিল্পসংগতির মধ্যে ধরা দিয়েছে, তাই এর ছুটি নাটিকা—
ধরা পড়া ও রাসধারী— অতি উপাদেয় হয়ে উঠেছে। গল্পগুলি নিপুণভাবে সীমিত; উপাদানগুলি বিশুদ্ধ নয়, আধারকে তারা বিড়ম্বিত করেনি। দু'একটি পুরাণে উপকথা বা fable এর নূতন রূপ দেওয়া হয়েছে,

এবং তার মধ্যে যেটুকু নতুন দান তা নিখুঁতভাবে উৎকীর্ণ। পরিশ্রমী পিঁপড়ে পুরানো উপকথার জিনিস, কিন্তু ‘গঙ্গা গঙ্গা’ বলে গঙ্গাফড়িংএর সংকীর্ণন এক নতুন সরস সৃষ্টি। কোনো-কোনো গল্পে প্রচলিত উপকথার ছড়া প্রভৃতির চরিত্র, যথা ভোম্বলদাস, রতা শেয়াল ইত্যাদি নিয়ে নতুন চমৎকার কাহিনী তৈরি করা হয়েছে। কোনো-কোনো গল্পের আসর একেবারে লৌকিক জীবনের দৈনন্দিন আনাগোনা দেখা-শোনার মধ্যে পাতা হয়েছে। ‘একে তিন তিন এক’ তিন পাড়ারগেয়ে বন্ধুর কলকাতা ভ্রমণ। এই ভ্রমণ-অভিজ্ঞতার সমস্ত বিচিত্র রস কি অদ্ভুত দক্ষতার সঙ্গে অবনীন্দ্রনাথ সমন্বিত করেছেন, তা এই গল্পটি না পড়লে বোঝা যাবে না। এই বইএর গল্পে, নাটিকায় বিভিন্ন চরিত্রকে, এমন কি তাদের গৌণতমটিকে তিনি এমন নিপুণ আলেখ্যে ফুটিয়েছেন যার তুলনা শুধু তাঁর নিজেরই অন্ধনশিল্প। ‘মন-বুলবুল’ গাইতে গাইতে যে নেড়ানেড়ো চুকল, আমি তাদের বাউল-স্বলভ চোখ-ঝামটি (ঝারা রসিক বাউল গাইয়ে দেগেছেন তাঁরা কখাটা বুঝবেন) দেখতে পেলুম।

মোটকথা একে তিন তিনে এক সাহিত্যক্ষেত্রে শিল্পোৎকর্ষের নতুন মান নিয়ে প্রবেশ ক’রেছে।

শেষজীবনে এক ধরণের স্বগত কৌতুকে অবনীন্দ্রনাথ লিখেছেন বহু যাত্রার পালা। বিষয়চয়নে বাধা মানেন নি কিছু। পুথান, ঈশপের গল্প, সংস্কৃত উপকথা, রামায়ণ, মহাভারত, এমন কি আধুনিক লেখকের লেখা কোনো গল্প—যা পেয়েছেন হাতের সামনে তাই নিয়েই শুরু করেছেন পালাগান। গল্পগুলো কখনো-কখনো হয়ে উঠেছে একেবারে উদ্ভট কল্পনা—যেমন ঐশের আফ্লাতুন (প্লেটো)কে এনে দ্বারকায় শ্রীকৃষ্ণ ও পাণ্ডবদের সঙ্গে তাঁর মূল্যাকত করিয়ে দেওয়া। একই একটি বিচিত্র উচ্চ কৌতুক-রসায়ন কোথাও ফুরিয়ে যায় নি। এই ভোগরসই এই লেখাগুলির প্রাণ। যাত্রাপালার টেকনিকেই এর অনেক পরিমাণে মুক্তি সম্ভব, কিন্তু সবটা নয়। যাত্রার রচনাকার নিজের টীকা-টিপ্পনি, রঙ চড়িয়ে বর্ণনা, দর্শক-পাঠকের সঙ্গে রসিকতাইত্যাদির যথেষ্ট স্বেযোগ পান না। এই শিষ্টতার বা শিল্পের বাঁধনটুকুও অবনীন্দ্রনাথের ছরস্তু যা-খুশি মেজাজের কাছে অসহ্য। তাই তাঁর সন্ধান : কোথায় সেই স্থিতিস্থাপক শিল্পপাত্রটি যার মধ্যে তাঁর বাঁধনছেঁড়া আনন্দ-খেয়ালটিকে পুরো ঢুকিয়ে দেওয়া যাবে? এই সন্ধানের ফল পাওয়া গেল তাঁর মৃত্যুর পর প্রকাশিত ‘মারুতির পুঁথি’তে। যাত্রা-পাঁচালির সঙ্গে, কথকতার সমস্ত আত্মবিস্তার মিশিয়ে এটি তৈরি। বর্তমান লেখকের ‘কালোর বই’ প্রকাশের আগে তার কয়েক অধ্যায়ের নাটকের ছাঁচে ঢালা ছড়াগুলিকে তিনি কাহিনীর বহমানতার মধ্যে মুক্তি দিতে পরামর্শ দিয়েছিলেন। এটি তাঁর নিজের দীর্ঘ অভিজ্ঞতার ফল। মারুতির পুঁথিতে তাঁর এই দিকের শিল্প-অভিজ্ঞতাটি পূর্ণফল প্রসব করেছে। ‘মাসি’র সেই চাংড়াদাদা এই মারুতির পুঁথির পাঠক। তাঁর রকম-সকম ক্রিয়াকর্ম বোলচাল সবই এতে ধরা হয়েছে। পুঁথির গল্প আছে, সেই গল্পের পাঠকের গল্পটিও আছে। আমরা চাংড়াদাদার চোখে দেখি দেবতাদের বানরবিবাহ আর হুমানের রাজকাজের পালা আর অবনীন্দ্রনাথের চোখে দেখি চাংড়াদাদা ও চাংড়াদিদির লীলা। এইভাবে মঞ্চ থেকে একটু সরে দাঁড়িয়ে অবনীন্দ্রনাথ শুধু গাবেকি ধাঁচের একটি পাঁচালি পুঁথি উপহার দেন নি, একটি পুরানো দিনের রুচি ও সামাজিক সম্ভোগের আসরের পর্দা সরিয়ে দিয়েছেন।

শুধু অতীতকেই পুনরাবিষ্কার নয়, এরই মধ্য দিয়ে অবনীন্দ্রনাথ কিছু কিছু শিল্পপ্রকরণ আবিষ্কার করেছেন যা নতুন দিনেও সম্ভাবনাময়। সেটি হচ্ছে কাহিনী বা গল্পের সূত্র রচনায় আধুনিক সমস্ত

নিয়মকানুন, বুদ্ধির ব্যায়াম, মনস্তত্ত্বের চতুর প্রয়োগ—এক কথায় সমস্ত মাথাব্যথাকে সম্পূর্ণ পরিহার। স্ততো ছিঁড়ে মালার মুক্তোগুলোকে টলটল বলমল ক’রে গড়াতে দেওয়া। সুপ্রসন্ন থালা একটা থাকতে পারে, কিন্তু স্ত্র নয়। এর ফলে প্রতিটি ঘটনা, situation, ভাবকে দায়িত্বমুক্তভাবে আলাদা আলাদা ক’রে পাওয়া যায়, পূর্ণ অবুষ্ঠ সম্ভোগ করা যায়। ঘরপালানো কিশোর ছেলের দল যেমন যা কিছু সামনে পায় তারই উপর প্রত্যুৎপন্নমতিত্ব খাটিয়ে দেখে, বাইরের জগৎটাকে Kaledoscope-এর মত পরিবর্তিত হতে দিয়ে গাঙ্গীর্থে-চাপল্যে হাসি-কান্নায় অন্ন-মধুরে নিজেদের ভিতরটাকে বিচিত্ররসে সিক্ত করে তোলে, দায়িত্ব মানে না, পরস্পরের সংযোগ রক্ষা করে না, যখন যা পায় নেয়, নিজেদের যা দেবার পুরো শোধ করে দেয়, ঠিক তেমন করেই কেন সাহিত্য হাজির হবে না জীবনের দরবারে? মার্ক্‌তির পুঁথির বানরগুলো সেই হিসাবে চমৎকার জীবন রসিক। এই হাসি, এই কান্না। এই অনাহারে মৃত্যুপণ, সঙ্গে সঙ্গে মরণের সবরকম লক্ষণের অতি চটুল, অতি বিজ্ঞ বিচার। পূর্বাপর জ্ঞান নেই, ধাপ থেকে ধাপে যাবার আরোহ অবরোহের সূক্ষ্ম পরিমিতি বিচার নেই, বাস্পকছন্দে এক অভিজ্ঞতার মধ্য থেকে আর এক অভিজ্ঞতায় ঝাঁপ। যখন সামনে যা তার মধ্যেই পূর্ণ আত্মনিয়োগ, আত্মপ্রকাশ। মনে রাখতে হবে প্রস্তুতবিষয়ে এই সর্বাঙ্গীন আত্মাহুতি শেক্সপীয়রের একটা মূল্যবান বৈশিষ্ট্য। জীবনের এক দৈনন্দিন স্তরে অবনীন্দ্রনাথ সেই ক্ষমতার সাধনা করেছেন।

আর এই বিচিত্র শক্তিসাধনার বাহন হিসাবে পয়ার ছন্দকে ইচ্ছামত দীর্ঘ-ব্রহ্ম ক’রে শেষকালে কোনোক্রমে মিলটা জুগিয়ে রীতিমত একধরণের ছন্দের স্বাধীনতা-আন্দোলন চালিয়ে গেছেন অবনীন্দ্রনাথ। জনজীবনের কাব্য, পালাগানের এই পথ। এতে ছন্দটাও একরকম উদার সর্বস্ব রকমে টিকে থাকে এবং মেজাজের, মজার কোথাও হানি হয় না। জানি না এই সাধনের উত্তরসাধক কেউ হবেন কি না।

‘মার্ক্‌তির পুঁথি’কেও আমাদের সাহিত্যের দরবারে একটি বিশেষ আসন দিতে হবে।

অবনীন্দ্রনাথের মৃত্যুর পর সর্বশেষ প্রকাশিত আরো তিনখানি বই হচ্ছে রং-বেরং, চাঁইবুড়োর পুঁথি, ও অবনীন্দ্রনাথের কিশোরসঙ্কলন। রং-বেরং একে তিন তিনে এক -এর মত একটি পাঁচমিশেলি রচনার সংকলন। ভাঙা যাত্রা গান, ‘চর্চটি’নাটক, টুকরো পাঁচালি, পশুপক্ষীর মহতী জনসভার অর্থাৎ ‘জৈন্ত সভা’র বিস্তৃত রিপোর্ট, বাবুই পাখির ফিল্ড রিসার্চ অর্থাৎ গবেষণা-ভ্রমণ ও তার বিবৃতি, রোমান্স কল্পনার রঙ চড়িয়ে হঠাৎ বা রাজকাহিনীর মেজাজে এক অজানা বা গোপন ইতিহাসের ছিন্ন কাহিনী—অবনীন্দ্রনাথের ডালিতে জ’মে ওঠা এমন অনেক কিছু উপাদানসম্ভারের সংকলন। শিল্পোৎকর্ষে একে তিন তিনে এক -এর সমপর্যায়ে একে রাখা যায় না, কিন্তু এর মধ্যেও ছড়িয়ে আছে তাঁর কলাকৌশলের অনেক নূতন নিদর্শন। শিব-সদাগরকে নিয়ে তাঁর চর্চটি নাটকটি হল রবীন্দ্রনাথের শারদোৎসবের অবনীন্দ্র-version—শুধু ঐ নাটকে শরৎ আর এই নাটকে বর্ষাই উপলক্ষ্য—এই যা তফাত। সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য রচনা হচ্ছে সিকস্তি পয়স্তি কথা। এই গল্পের সামনের আসর জুড়ে আছে ‘শকুন বিহার ব্যাখ্যান’, খুঁদিরাম ও খাজাকিমশায় মিলে মোরগ কাক গোরুর ভাষা ও ধ্বনির মর্মোদ্ঘাটন। কিন্তু এরই আড়ালে আবডালে এগিয়ে চলেছে একটি কঠোর বস্তুতান্ত্রিক বিরোধের প্রট—উদ্ভটের চরে সংক্রান্তি ঠাকুরকে উৎখাত করে খাজাকিমশায়ের খোঁটাগাড়ি

ক'রে জ্বরদখল নেওয়ার বৃত্তান্ত। লঘু হান্তরস ও গুরুতর চরিত্র ও কার্যকলাপের এই শিল্পায়ত্ত সংমিশ্রণ যে বিশেষ প্রতিভার পরিচায়ক তাতে সন্দেহ নেই।

চাইবুড়োর পুঁথি মারুতির পুঁথিরই সগোত্র। সেই চাইবুড়োই বক্তা, আর বিষয় হুম্মানের নয়, রাবণের কীর্তিকলাপ। সে তার মাগা কালনেমি, মা নিকষা, বোন সূৰ্পণখা, বোন মহোদরী ও তার স্বামী মহোদর—এরাই সব হল এই পাঁচালির প্রধান চরিত্র। পরিহাসের মেজাজের দমকা হাওয়ায় অবনীন্দ্রনাথ এই কাহিনীতে যথেষ্ট ঘটনা ও উদ্ভাবনার দ্বার একেবারে উন্মুক্ত করে দিয়েছেন। রাগের সময়ে প্রথমে হিন্দি এবং তার পর 'রাবণকে তখন ইন্জিরীতে পাওয়ার যোগাড় হচ্ছে দেখে সকলের পলায়ন'; মধু দৈত্য রাবণ ভয়ী কুন্তীনসীকে হরণ ক'রে তার পর ধরা পড়ে নিজেকে একটা ছারপোকা প্রতিপন্ন করবার চেষ্টা করছে—'মধু আকর্ণ বিস্তৃত ঠোঁট মেলে ছার খিলাও, ছার খিলাও ব'লে রাবণের দিকে এগোতে লাগল, রাবণও ছুত্তোর ব'লে ছুদ্দাড় প্রস্থান।' এখন এইসব চটুলতা যতই আপত্তিজনক মনে হোক, একবার একটু প্রশয় দিলে আর এর মারাত্মক সংক্রামকতা থেকে রক্ষার উপায় নেই। তখন ধৃত মহোদরের সমস্ত ভাঁওতা, সূৰ্পণখার পতিভোজন, লঙ্কার মেয়েদের 'উন্মু' হয়ে হুম্মানের লাজে বাঁধবার কাপড় দেওয়া—এ সমস্তই নির্বিবাদে সুবোধ ছেলের মত গলাধঃকরণ করা ছাড়া উপায় নেই। মারুতির পুঁথির চেয়ে এই বইয়ের শিল্পমর্যাদা অবশ্যই কম, কিন্তু এর উচক্কা উনপঞ্চাশ পবনের আবহাওয়া যাকে হুড়হুড়ি দেবে সেই—এর যথার্থ আনন্দটি ভোগ করতে পারবে।

অবনীন্দ্রনাথের কিশোর সঞ্চয়নের প্রধান আকর্ষণ এর মধ্যে তাঁর বিখ্যাত শিশু-উপন্যাস 'খাতাকির খাতা'র পুনর্মুদ্রণ। তা' ছাড়া এর মধ্যে আছে তাঁর নানাদরনের লেখার বিচিত্র নমুনা। শ্বতিকা, চট-জলদি কবিতা, 'রাজকাহিনী'র গল্প, যাত্রাপালা, খেয়াল খুসীর গল্প—কিছুই বাদ যায় নি। কিশোরদের প্রতি তাঁর স্নেহোপহারের এই সংগ্রহ কিশোর ও বয়স্ক পাঠক সকলেরই ভালো লাগবে।

ছয়খানি বইই শক্ত বাঁধাই, সুনির্মিত ও সুচিত্রিত। সমস্ত লাইব্রেরি ও বিতাপ্রতিষ্ঠানে বইগুলি থাকবে আশা করি।

সুনীলচন্দ্র সরকার

স্মৃতিচিত্র। শ্রীমতী প্রতিমা দেবী। সিগ্‌নেট প্রেস, কলিকাতা ২০। মূল্য সওয়া দুই টাকা।

বাবার কথা। শ্রীমতী উমা দেবী। মিত্রালয়, কলিকাতা ১২। মূল্য তিন টাকা।

অবনীন্দ্র-চরিতম্। শ্রীপ্রবোধেন্দ্রনাথ ঠাকুর। ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং কোং প্রা. লি., কলিকাতা-৭। মূল্য পাঁচ টাকা।

'যে যুগের কথা শুরু করলুম সেদিন বাঙলার নবযুগ, বর্তমান সাহিত্য শিল্পের গোড়াপত্তন হয়েছিল সেই দিন। যুগান্তরের সন্ধিক্ষণে তখন বহুকালের সনাতন প্রথাগুলি নাড়া খেয়ে উঠেছিল, প্রাচ্য ও প্রতীচ্যের সম্মিলন এখনকার মতো গভীরভাবে ঘটেনি, দেউল ছিল খাড়া প্রাচীন বটের মতো, তার রন্ধে রন্ধে ধরেছিল ঘুণ।...

‘...সামনের বৃহৎ বাড়িটার দিকে তাকিয়ে মনটা উতলা হয়—ঐ অন্ধকার নির্জন বাড়িটা একদিন প্রাণের আলোড়নে পূর্ণ ছিল, আজও সেই পুরনো কালের দু-একজন স্মৃতির অবশিষ্ট খুঁটি আগলে বসে আছেন। চক-মেলানো ঠাকুর-দালানটির দিকে চেয়ে মনটা তখন ভরে উঠেছে, হঠাৎ অন্ধকার আকাশ চিরে পঁচাত্তর ডাকে বুকটা ধড়াস করে উঠল। চিলছাদের এক কোণে একটা আকাশপ্রদীপ মিটমিট করে জ্বলছে। আমার চোখের সামনে ঐ ভাঙা বাড়ির আত্মা তার কবর থেকে বেরিয়ে এল, তার রক্তে রক্তে জীবনের তান শুনতে পাচ্ছি, আবার জ্বলল আলো, চোখের সামনে যেন পরীস্থানের ইমারত।’

পরিচ্ছন্ন একটি ভাষার পটভূমে এইভাবে প্রতিমাদেবী তাঁর স্মৃতিচিত্রের প্রথম রেখাপাত করেছেন। ক্রমে তা বিবিধ রূপের লিখনে, বহু কুশীলবের চলচ্চিত্রপ্রতিম প্রবেশে ও প্রস্থানে, বিচিত্র বর্ণের রঞ্জে, একটি বিশেষ দেশকালের আবহ-স্বজনে এবং সর্বব্যাপী একটি ভাবলাবণ্যে ও রসের ব্যঞ্জনায় উৎকৃষ্ট সাহিত্যের পদবীতে উত্তীর্ণ হয়েছে। ‘স্মৃতিচিত্র’ নামটি বিশেষভাবেই সার্থক। ভাষা ভাব, দুঃখ সুখের স্মৃতি, বিষ্ময় প্রীতি ও অনির্বচনীয় বিষাদ বা ঔদাস্য—স্থূল সূক্ষ্ম বিবিধ তরঙ্গের ঘাত প্রতিঘাতে অপরূপ ‘ধ্বনি’ জেগে উঠেছে সে তো সত্যিই, তা ছাড়া ফুটে উঠেছে যেন কাণ্ড। কলমের একখানি ছবি। অতীতের সাতীকৃত সেই আননে অবগবে কী সৌন্দর্য, কী সৌকুমার্য, কী শালীনতা, ভাষা-হার-মানে এমন কী যেন ভাষা—কটাক্ষ-ইঙ্গিতে বলে না কি? ‘আমি বর্তমান নই, সোজাহুজি চোখ তুলে চাইতে পারি নে তোমার চোখে, অথচ একেবারে মুখ ফেরাই নি বিশ্বতি ও বিলুপ্তি পানে—আছি তোমার অন্তর্দৃষ্টিপথে শাখত অন্তরলোকে।’ রামধনু-রঙে বিস্মিত হয়ে আলো যেখানে ঠিকরে পড়ে দিকে দিকে, দিবস রাত্রির সন্ধিক্ষণে, সুন্দর কোমল আভায়, তেমনি কাণ্ড। কলমের ছবি কি? হয়তো তুলনাটি নিখুঁত হল না। মাতুল অবনীন্দ্রনাথের রঙ-লেপ। (লিঙ্গ) আর রঙ-ধোওয়া (ওয়াশ) অভিনব চিত্রশৈলীর সঙ্গেই এ রচনার সাদৃশ্য সমধিক। অর্থাৎ, পরিষ্কৃত রূপের ও ঘটনার বিলিখন এবং কোমল করুণ মনোরম বর্ণের ছাতি শুধু নয়; তারও পরে সমস্ত চিত্রক্ষেত্রটি (মাহুষের চিত্রক্ষেত্রই বাহিরে মেলে ধর—তা বৈ অগ্র কিছু নয়) ব্যাপ্ত ক’রে আছে বহু বিমিশ্র রঙের অনিদিষ্ট মায়াছায়ার একটি আবরণ—সে যেন জীবনের শীতসন্ধ্যায় দীর্ঘশ্বাসের একটি কুয়াশা বিছানো, সে যেন সেই কুয়াশা ভেদ ক’রে বারে বারে অন্তাচলের শিখর থেকে অরুণাচল পর্যন্ত বিসর্পিত করুণ অরুণ আভা—মনে পড়ে ৫ নম্বর দ্বারকানাথ ঠাকুর-ভবনের অধুনাবিলুপ্ত দক্ষিণের বারান্দায় সৃষ্ট ওমার-খৈয়াম কাব্য অথবা আরব্য উপাখ্যানের অতুল ছবি। ঐ পাঁচ নম্বর আর ছ নম্বর বাড়ির সাত-মহলা সুপরিসর রঙ্গমঞ্চে যে জীবননাট্যের সত্য অভিনয় হয়েছিল একদিন, প্রধানতঃ তারই ঝলক দিয়ে গেছে এই রচনায়, অদৃশ্যই দৃশ্য হয়েছে আটের মায়ামন্ত্রে।

ফলতঃ, রসোত্তীর্ণ হয়েছে, work of art হয়ে উঠেছে, মনস্বিনী লেখিকার ক্ষীণতম এই স্মৃতিচিত্র। বিশেষ একটি পরিবারের কথা, ঘরের কথা, নিশ্চিহ্ন কতকগুলি উষাসন্ধ্যা দিবানিশার ঘটনা, আপন বৈশিষ্ট্য অক্ষুণ্ণ রেখেও পেয়েছে সব দেশের আর সব কালের ধ্রুবপদবী, হয়েছে আজকের আর আগামীকালের সব জনের অন্তরঙ্গ অনুভব ও অভিজ্ঞতার বিষয়। শব্দ কিছুই নয়, মাহুষের রসনায় রসনায় তার সচকিত জন্ম মৃত্যু, নাহয় বৃহদায়তন কোষগ্রন্থের যাত্ৰায় তার জড় ও অনড় স্থিতি। অথচ সেই শব্দই চন্দ্রস্পন্দিত ও রসধ্বনিত হয়ে প্রায় অক্ষয় অমর জীবন অধিকার করে। নিজের অন্তর্জীবনটি নিঙড়ে নিঙড়ে আটের আধারে এই অমর্ত জীবনের যিনি স্রষ্টা, আপন সৃষ্টিতে তিনি মিলে মিশে থাকেন, একীভূত হয়ে থাকেন

ଭୌତିକ ଶାସ୍ତ୍ର

ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ କୁମାର ମହାନ୍ତି

শাস্তকালের জন্ম— আর্টস্টের সেই হল বিশেষ সার্থকতা। ‘স্মৃতিচিত্র’ লিখে শ্রদ্ধেয়া প্রতিমাদেবী নিজেকে ফুরিয়ে-ফেলা হারিয়ে-ফেলা সেই সার্থকতা লাভ করেছেন বলেই পাঠক হিসাবে আমরা খুশী হয়েছি আর বাঙলা সাহিত্যও নূতন সম্পদ লাভ করেছে। ভাব-ভাষার উপর অতুল অধিকারে, আলোখ্যলিখনের নিখুঁত নৈপুণ্যে, উনিশ-বিশ অবশ্যই আছে, তবু অবনীন্দ্রনাথের ‘আপন কথা’ বইটির জুড়ি এটিকে বলা চলে; বহুস্থলে অবনীন্দ্রনাথের মুখের কথাই সংকলিত হয়েছে স্মৃতি থেকে। এ বইয়ে অনেকগুলি উৎকৃষ্ট আলোকচিত্র ছাপা হয়েছে; মুদ্রণ-পারিপাট্য আর দৃষ্টিতর্পণ বেশভূষা সেও বিশেষ প্রশংসারই যোগ্য।

‘বাবার কথা’ লিখতে বসেছি, বাবার জীবনী নয়। নিতান্ত ঘরোয়া কাহিনী। এতে হয়তো থাকবে না ধারাবাহিকতা, থাকবে না সম্পূর্ণতা। তা না থাকলেও তাঁর অন্তরের অন্দর মহলের স্নিগ্ধ চবিগুলোরই কয়েকটা টুকরো এতে পাওয়া যাবে। যাঁরা তাঁর জীবনচরিত রচনা করবার চেষ্টা করবেন তাঁদের কাজে লাগলেও লাগতে পারে। তবে কারও অহুরোধে বা কারও দরকারে... আমি কিছু লিখছি না। বাবার কথা লিখতে ভালো লাগছে, ভাবতে ভালো লাগছে— তাই মনে ক’রে লেখবার চেষ্টা করছি।’ এই উদ্বৃতি থেকেই অবনীন্দ্রনাথের কন্যা শ্রদ্ধেয়া উমাদেবীর লেখা ‘বাবার কথা’ বইখানির বিষয়বস্তু বা প্রকৃতি চমৎকার বোঝা যায়। লেখিকা জানাতে ভোলেন নি, যেমন ‘এতে ইতিহাস নেই’ তেমনি ‘মিথ্যোর অবকাশ একবিন্দুও নেই।’

পাইকা অক্ষরে ছাপা এই পুস্তিকাখানি একপঞ্চাশতম পৃষ্ঠাতেই সমাপ্ত, এই অল্প পরিসরে লোকোত্তর চিত্ররূপ-শ্রুতির অলৌকিক প্রতিভার পূর্ণপরিচয়-দান সম্ভবপর নয় আর শৈথিল্যের লক্ষ্যও ছিল না কিন্তু নাট্যগতপ্রাণ পুত্র-রূপে, স্নেহশীল পিতা-রূপে অবনীন্দ্রনাথের যে বৈশিষ্ট্য— চিরশিশু স্বভাবের যে বিষাদ স্বথ কৌতুকপ্রিয়তা ও স্বত-উৎসারিত আনন্দ উৎসাহ এবং বিমল প্রীতি— তার অনেকটাই অহুভূত বা অহুমিত হয় নানা ঘটনাধারার অনায়াস অনাড়ম্বর বিবরণ-যোগে। অবনীন্দ্রনাথের কোণারক-ভ্রমণ, সিকলে সুর্যোদয়-দর্শন, আর্ট ইন্সুলে চাকরি নেওয়া আর চাকরি ছাড়া, ‘বাগেশ্বরী’-ব্যখ্যান, পাখি পোষা, কুটুমকাটুম বানানো— সেইসঙ্গে শিল্পীর জননী জায়া ও কন্যার অপরূপ পার্শ্বচিত্র— অবনীন্দ্র-চরিত্রের অনাবিল প্রকৃতি-প্রীতি, মানব-প্রীতি, বিশ্বন্ধ অহুরাগ, অনাসক্তি ও সত্য-জ্ঞানের সন্ধান, এ-সবই ছোটো ছোটো আখ্যানের ভিতর দিয়ে বিনা ব্যাখ্যায় ও বিশ্লেষণে আমাদের জ্ঞানগোচর হয়ে আনন্দ দান করে। বহু প্রশংসিত ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’ অথবা ‘ঘরোয়া’য় পাওয়া গেলেও, পূর্বে আমাদের জানা ছিল না আর শোনা হয় নি এমন প্রশংসিত অল্প নয়। আর প্রত্যেক প্রশংসিত নানা চিত্তবৃত্তির আলোকে নানা দৃষ্টিকোণ থেকে সর্বথা নূতন রূপ না পেলেও, নূতন অপরূপতা পায় ও নূতন রঙে রঙিয়ে উঠে আদরনীয় হয় এ কথাও মিথ্যা নয়। তিনখানি আলোকচিত্রে আর অবনীন্দ্রনাথের আঁকা একখানি চিত্রে (‘শেখ’— আসলে এটি শিল্পীর কল্পরূপ নয় কি ?) গ্রন্থখানির মূল্য এবং মান বর্ধিত হয়েছে। অবনীন্দ্রনাথ-গগনেন্দ্রনাথ সম্পর্কে এরূপ স্মৃতিকথা আরও লেখা হয়, বিস্তারিতভাবে লেখা হয়, তার বিশেষ প্রয়োজন আছে। না হলে নবযুগে ভারতীয় শিল্প ও সংস্কৃতির নবজাগরণের ইতিহাস নিখুঁতভাবে লেখা যাবে না।

পূর্বোক্ত দুখানি গ্রন্থের তুলনায় ‘অবনীন্দ্র-চরিতম্’ বিস্তারিতভাবে লেখা হয়েছে সত্য এবং নূতন দৃষ্টিকোণ থেকে নূতন ‘রঙিলা’ (‘রঙ্গিলা’) আলোর উদ্ভাসে উদ্ভাসিত হওয়াতে অবনীন্দ্ররূপ-লিখন অপরূপ

লিখন হয়ে ওঠে নি তাই বা বলা যায় কেমন ক'রে? অথচ লেখাটি বড়ো বেশি ব্যক্তিগত। বিষয়বস্তুর অপ্রতুলতা নেই—সাধারণ পাঠকের পক্ষে অহবিধা এই যে, বক্তব্যকে বহুগুণে অতিক্রম ক'রে গেছে বলায় ভঙ্গী। অবনীন্দ্রনাথের বিশেষ বিশেষ চিত্রকৃতির স্ফুর্তের বর্ণনা আছে এই রচনায়; ভাবে-ভোলা গুলীর বিচিত্র আচার-আচরণের সঙ্গে নিপুণভাবে মিলিয়ে দেওয়া হয়েছে তাঁর মুখের কথা বা মুদ্রিত ভাষণ। ঠাকুরমশায়ের এই উদ্ভবের বিশেষ এক-প্রকার মূল্য বা মর্যাদা আছে। তাঁর ভাব ও ভাষার ব্যুৎপত্তি-জ্ঞান অল্প নয়। তিনি একাধারে রসিক ও পণ্ডিত। তাঁর বলবার কথা আছে অনেক, এই গ্রন্থের দুখানি মলাটের মধ্যেই সব যে ধরেছে এমনও নয়, আমাদের বিশেষ আক্ষেপের কারণ এই যে, এ রচনাকে তিনি অসংগত আগ্রহে 'রম্যরচনা'র পর্ধ্যায়ে 'উন্নীত' করতে চেয়েছেন। উদ্দেশ্যের পরিপন্থী হয়েছে উদ্দেশ্যসাধনের উপায়। লেখকের কাছে আমাদের এ নিবেদন সবিনয়ে এবং সসম্মানে। যা তিনি দিয়েছেন তার অনেক বেশি আমরা তাঁর কাছে প্রত্যাশা করি। অবনীন্দ্রনাথের আঁকা ছবির নয়খানি একবর্ণ ও একখানি বহুবর্ণ প্রতিচিত্রে এই গ্রন্থ সমৃদ্ধ হয়েছে। দুঃখের বিষয়, সচরাচর একবর্ণ প্রতিচিত্র থেকে অবনীন্দ্রনাথ-স্টেট রূপের মাধুরী ও রঙের জাদু, স্ফুর্তাস্বন্দ্য কারিগরি, কিছু বোঝা যায় না—রঙিন প্রতিচিত্রও যে একেবারে আশাতরুপ হয় তা অবশ্য নয়—এ স্থলে অনেকগুলি একবর্ণ প্রতিচিত্রের বদলে অল্প কয়েকখানি রঙিন প্রতিচিত্র দেওয়াই কি ভালো ছিল? এটি বিবেচনার বিষয়। অপরূপ প্রচ্ছদশোভা হয়েছে শিল্পীগণের অগ্রণী নন্দনালয়ের আঁকা তুলিধর অবনীন্দ্ররূপে। অবনীন্দ্র-চরিতে ও চিত্রে আকৃষ্ট যারা, ঠাকুরমশায়ের এ গ্রন্থ তাঁদের পড়তেই হবে। বিশেষপ্রকার বাগ্‌ভঙ্গীটিকে বিশেষ বাধা ব'লে মনে না করলে অবশ্যই তাঁরা লাভবান হবেন।^১

সুদর্শন চক্রবর্তী

১ গ্রন্থের ৭৩ পৃষ্ঠায় বলা হয়েছে, 'দাসখণ্ড' ছবিটি কোনো প্রদর্শনীতে দেখানো হয় নি। অথচ আমাদের যতদূর মনে পড়ে, কলিকাতায় যাদুঘরের দ্বিতলে রবীন্দ্রভারতীর উদ্বোধনে যে অবনীন্দ্র-চিত্রপ্রদর্শনী হয় তাতে এ ছবিটি দেখানো হয়েছিল। যথাকালে পাওয়া যায় নি ব'লে চিত্রতালিকায় উল্লেখ ছিল না—এমন হতেও পারে।



অবনীন্দ্রনাথ-রচিত বাংলা গ্রন্থের সূচী

পুলিনবিহারী সেন ও পার্থ বসু

বিশ্বভারতী পত্রিকার তৃতীয় বর্ষ তৃতীয় সংখ্যায় (মাঘ-চৈত্র ১৩৫১) ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় অবনীন্দ্রনাথ-রচিত গ্রন্থের একটি তালিকা প্রকাশ করিয়াছিলেন; উহাতে ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’ পর্যন্ত যাবতীয় গ্রন্থ সূচীভুক্ত হয়। তাহার পর অবনীন্দ্রনাথের আরও অনেক রচনা সাময়িক পত্রাদি হইতে সংকলিত হইয়া গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হইয়াছে। বর্তমান সূচীতে এযাবৎ-মুদ্রিত সকল গ্রন্থের বিবরণ, পূর্বাপেক্ষা কিছু বিস্তারিত আকারে, নিবন্ধ করিবার চেষ্টা করা হইয়াছে।

অবনীন্দ্রনাথের প্রথম-প্রকাশিত গ্রন্থ, যতদূর জানা যায়, ‘শকুন্তলা’। ‘আমার বই লিখতে শেখা’ বিষয়ে অবনীন্দ্রনাথ যাহা লিখিয়াছেন, বহু-উদ্ধৃত হইলেও তাহা এই প্রসঙ্গে পুনরুল্লেখযোগ্য :

‘একদিন আমার উনি [রবীন্দ্রনাথ] বললেন, “তুমি লেখ-না, যেমন করে তুমি মুখে মুখে গল্প কর তেমনি করেই লেখ।” আমি ভাবলুম, বাপরে, লেখা—সে আমার দ্বারা কস্মিন্ কালেও হবে না। তা আবার আমি লিখব কি করে? উনি বললেন, “তুমি লেখই-না; ভাষার কিছু দোষ হয়—আমিই তো আছি।” সেই কথাতেই মনে বড় জোর পেলুম। একদিন সাহস করে বসে গেলুম লিখতে। লিখলাম এক ঘোঁকে একদম শকুন্তলা বইখানা। লিখে নিয়ে গেলুম রবিকাকার কাছে, পড়লেন আগাগোড়া বইখানা, ভালো করেই পড়লেন; শুধু একটি কথা ‘পবলের জল’ ওই একটি মাত্র কথা লিখেছিলাম সংস্কৃতে। কথাটা কাটতে গিয়ে ‘না থাক্’ বলে রেখে দিলেন। সেই প্রথম জানলুম আমার বাংলা বই লিখবার ক্ষমতা আছে। মনে বড় স্মৃতি হল, নিজের উপর মস্ত বিশ্বাস এল। তারপর পটাপট করে লিখে যেতে লাগলুম ক্ষীরের পুতুল ইত্যাদি। সেই যে উনি সেদিন বলেছিলেন “ভয় কি, আমি তো আছি”—সেই জোরেই আমার গল্প লেখার দিকটা খুলে গেল।’

এই প্রসঙ্গে ‘বাল্যগ্রন্থাবলী’র উল্লেখ করা যাইতে পারে। “শিশুদিগকে নিতান্তই শিশু বলিয়া গণ্য” না করিয়া তাহাদের জন্ম সাহিত্য রচনায় ও প্রকাশে রবীন্দ্রনাথ আর্থোবন উৎসাহী ছিলেন—‘বালক’ (১২৯২) পত্রিকা প্রকাশের পর এ বিষয়ে ঠাকুর-পরিবারে অপর উদ্যোগ বাল্যগ্রন্থাবলী প্রকাশ। যতদূর জানা যায় এই গ্রন্থমালায় তিনখানি পুস্তিকা প্রকাশিত হইয়াছিল—প্রথম গ্রন্থ অবনীন্দ্রনাথের ‘শকুন্তলা’ (শ্রাবণ ১৩০২), দ্বিতীয় গ্রন্থ রবীন্দ্রনাথের ‘নদী’ (মাঘ ১৩০২), তৃতীয় গ্রন্থও অবনীন্দ্রনাথের রচিত, ‘ক্ষীরের পুতুল’ (ফাল্গুন ১৩০২); তিনটি রচনাই বাংলা সাহিত্যে চিরায়ু হইয়া আছে।

১

বাল্যগ্রন্থাবলী ১।/শকুন্তলা।/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর।/মূল্য ছয় আনা।

অপর পৃষ্ঠায়

শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর কর্তৃক/চিত্রাঙ্কিত।/৩০নং জেলোটোলাস্থ/“ইণ্ডিয়ান আর্ট কটেজ”/শ্রীদেবেন্দ্রনাথ ধর

কর্তৃক প্রস্তর-ফলকে মুদ্রিত।/কলিকাতা।/আদি ব্রাহ্মসমাজ যন্ত্রে/শ্রীকালিদাস চক্রবর্তী দ্বারা মুদ্রিত ও প্রকাশিত।/শ্রাবণ ১৩০২।*

পৃ [৯০], ২৯

২

বালাগ্রন্থাবলী ৩।/ক্ষীরের পুতুল।/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর।/মূল্য ছয় আনা।

আখ্যাপত্রের পিছনে

কলিকাতা।/আদি ব্রাহ্মসমাজ যন্ত্রে/শ্রীকালিদাস চক্রবর্তী দ্বারা মুদ্রিত ও/প্রকাশিত।/ফাল্গুন ১৩০২।/৫৫নং অপার চিংপুর রোড।*

পৃ [৯০], ৪৫

ছয়খানি রঙিন চিত্র সম্বলিত, দুইখানি পূর্ণপৃষ্ঠ।

৩

রাজকাহিনী/(মেবার)/প্রথম খণ্ড।/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/মূল্য ৬০ আনা।

পৃ [১০], ৮১। প্রকাশ [২৮ জুন ১৯০২]*। প্রকাশক হিতবাদী লাইব্রেরী, কলিকাতা।

মলাটের নামচিত্র অবনীন্দ্রনাথ-কর্তৃক লিখিত, ফার্সী অক্ষরের ছাঁদে। শ্রীমন্দলাল বসু প্রভৃতি শিল্পী কর্তৃক অঙ্কিত কয়েকখানি চিত্র আছে।

সূচী ॥ শিলাদিত্য ; গোহ ; বাগ্নাদিত্য ; পদ্মিনী।

৪

ভারত শিল্প/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/মূল্য আট আনা

পৃ [১০], ৮৮, ১০। প্রকাশ [সেপ্টেম্বর ১৯০২]। প্রকাশক হিতবাদী লাইব্রেরী, কলিকাতা।

সূচী ॥ স্পষ্ট কথা ; কি ও কেন ? ; পরিচয় ; মানস চর্চা ; শিল্পে ত্রিমূর্তি ; শিল্পের ত্রিধারা ; আর্ট ও আর্টিষ্ট।

৫

ভূতপত্নীর দেশ/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/মূল্য বারো আনা

পৃ [৯০], ৫৫। প্রকাশ [১৯১৫]। প্রকাশক ইণ্ডিয়ান পার্সিনিং হাউস, কলিকাতা।

শ্রীমন্দলাল বসু অঙ্কিত চিত্র।

৬

নালক/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/মূল্য আট আনা

পৃ [১০], ৮৮, [৯০]। প্রকাশ [১৯১৬]। প্রকাশক ইণ্ডিয়ান পার্সিনিং হাউস, কলিকাতা।

৭

আর্ট-আনা-সংস্করণ-গ্রন্থমালায় ষট্টিংশ গ্রন্থ/পথে-বিপথে/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/চৈত্র ১৩২৫

পৃ [১০], ১৪৪, [৪]। প্রকাশক গুরুদাস চট্টোপাধ্যায় এণ্ড সন্স, কলিকাতা।

১ এই পুস্তকের এক কপি বঙ্গীয়-সাহিত্য-পরিষদে আছে। দুঃখের বিষয় এই কপিতে ছবিগুলি নাই।

২ ক্ষীরের পুতুল প্রথম সংস্করণ শ্রীঅমিতেন্দ্রনাথ ঠাকুর দেখিতে দিয়াছেন।

৩ বঙ্গনীমধ্যে প্রদত্ত ইংরেজি তারিখ ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়-সংকলিত তালিকা হইতে গৃহীত। তিনি ঐ-সকল তারিখ বেঙ্গল লাইব্রেরি ক্যাটালগ হইতে লইয়াছিলেন।

সূচী ॥ নদী-নীরে—মোহিনী; অস্থি; গুরাজী; টুপি; দোশালা; মাতৃ; শেম্বী; ইন্দু; অরোরা; পব-ঈ-তাউন; ছাই-ভঙ্গ; লুকি-বিত্তে। সিদ্ধু-তীরে—গমনাগমন। গিরি-শিখরে—নিষ্করণ; আরোহণ; বিচরণ; [অবরোহণ]।

বাংলার ব্রত/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/মূল্য আড়াই টাকা

পৃ [৮০], ২, ৬২, ৮০। ১২০ পৃষ্ঠা একবর্গ আলপনা চিত্র ও ২ পৃষ্ঠা বহুবর্গ আলপনা চিত্র

প্রকাশ [১৯১৯]। প্রকাশক ইণ্ডিয়ান পারিশিং হাউস, কলিকাতা।

‘নিবেদনে’ অবনীন্দ্রনাথ লিখিতেছেন : ‘আজ দুই তিন বছর ধরে ‘বিচিত্রা সভা’র জন্ম আমার ছাত্র ও বন্ধুদের সাহায্যে যতগুলি ব্রতের আলপনার নক্সা সংগ্রহ করেছি, প্রায় সকল গুলিই এই সন্ধে প্রকাশ করা গেল। কি মণ্ডনচিত্র হিসাবে, কি স্বকীয়তা পরিকল্পনা এবং উদ্ভাবনার দিক দিয়ে বাংলার মেয়েদের হাতের এই লেখা শিল্পীমাত্রেয়ই যে আদর পাবে, সে বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। নক্সাগুলি আমি যথাসম্ভব অবিকৃত ভাবে নকল করে প্রকাশ করিলুম।’

বিশ্বভারতী-প্রকাশিত বিশ্ববিদ্যাসংগ্রহ গ্রন্থমালায় এই গ্রন্থের একটি সংক্ষিপ্ত সংস্করণ (১ শ্রাবণ ১৩৫০) মুদ্রিত হইয়াছে।

খাতাধির খাতা/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/এক টাকা

পৃ [৮০], ৭০। প্রকাশ [১৯২১]। প্রকাশক ইণ্ডিয়ান পাবলিশিং হাউস, কলিকাতা।

প্রচ্ছদপট অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর অঙ্কিত, কাগজ ও মাটির পুতুল অমুসরণে। স্বকুমার রায় অঙ্কিত কতকগুলি চিত্র আছে।

বইখানি সম্প্রতি ‘অবনীন্দ্রনাথের কিশোর সঞ্চয়ন’ গ্রন্থভুক্ত।

১০

প্রিয়দর্শিকা/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/দাম চার আনা

পৃ ১৪। প্রকাশ [১৯২১]। প্রকাশক ও মুদ্রক কাস্টিক প্রেস, কলিকাতা।

কলিকাতা ইণ্ডিয়ান সোসাইটি অব ওরিয়েন্টাল আর্ট-এর বার্ষিক প্রদর্শনীর চিত্রাবলীর পরিচয় ও ব্যাখ্যা,।

১১

চিত্রাঙ্কর/অবনীন্দ্র

চিত্রে বর্ণমালা ও ১-৯ সংখ্যার বর্ণন। বইখানি লিখিতে ছাপা, আখ্যাপত্র সহ মোট ২৫ পৃষ্ঠা, একপৃষ্ঠে মুদ্রিত। মোট আড়াই শত কপি বিশেষ সংস্করণ ছাপা হইয়াছে বলিয়া বিজ্ঞপ্তি আছে। প্রকাশ-তারিখ মুদ্রিত নাই। ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দোপাধ্যায় তারিখ দিয়াছেন ১৩৩৬।

এই প্রসঙ্গে শ্রীউমা দেবীর ‘বাবার কথা’ হইতে নিম্নমুদ্রিত সংবাদ উল্লেখযোগ্য :

‘আমার স্বামীর বুক বাইজিং কারখানা যখন খুললেন, বাবা প্রায়ই দেখতে আসতেন। পেটবোর্ডের চৌকো ছাঁটগুলো কারখানায় পড়ে থাকতে দেখে বাবা তাঁকে বললেন, “এগুলো ফেলো না। আগে যেমন অ-আ লেখা তাস হতো, আমি ছড়া লিখে দেবো—তোমরা ছড়া অল্পযায়ী উন্টো পিঠে ছাপ আঁকিয়ে

তাস কর, খুব চাহিদা হবে।” তার কথামতো ছাঁটগুলো জমা ক’রে রেখে-রেখে শেষে সেগুলি তাঁকে পাঠিয়ে দেওয়া হলো। তিনি তাতে প্রত্যেক স্বরবর্ণ আর ব্যঞ্জনবর্ণের একটি একটি ছড়া লিখে দিলেন।

এগুলি লেখিকার নিকট রক্ষিত আছে।

১২

রাজকাহিনী/দ্বিতীয় খণ্ড/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/প্রথম সংস্করণ/গ্রন্থবিহার/৫৭, কর্ণওয়ালিস স্ট্রাট/কলিকাতা।
পৃ [১৮০], ১৫০, ৮০। প্রকাশ [১৯৩১]

গগনেন্দ্রনাথ ঠাকুর ও শ্রীনন্দলাল বসু কর্তৃক চিত্রাঙ্কিত।

স্থচী ॥ হাশির; হাশির (রাজ্যলাভ); চণ্ড; রাণা কুম্ভ; সংগ্রাম সিংহ।

পরবর্তীকালে দুই খণ্ড রাজকাহিনী সিগনেট প্রেস কর্তৃক একত্র প্রকাশিত হইয়াছে। ইহার প্রথম বিভাগ-সংস্করণে (মাঘ ১৩৬৩) রাণা কুম্ভ ও সংগ্রাম সিংহ গল্প দুইটি বর্জিত।

১৩

বুড়ো-আংল/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/এম. সি. সরকার অ্যান্ড সন্স লিঃ/১৪ কলেজ স্কোয়ার, কলিকাতা।
পৃ [১০], ১৮৮। ‘প্রকাশকের নিবেদনে’র তারিখ শ্রাবণ ১৩৪৮

‘প্রকাশকের নিবেদনে’ লিখিত হইয়াছে : ‘সুইডিশ লেখিকা Selma Lagerlof এর Adventures of Nils নামক বইখানি পড়ে অবনীন্দ্রনাথ ‘বুড়ো-আংল’ লেখার প্রেরণা পেয়েছিলেন। কিন্তু বুড়ো-আংল, তর্জমা নয়—সম্পূর্ণ বাংলা দেশের বই।’

প্রচ্ছদপট অবনীন্দ্রনাথ কর্তৃক অঙ্কিত, আর্দ্রে কার্পেলেন্স প্রেরিত সুইডেনের খড়ের পুতুল অবলম্বনে।
অগ্রাঙ্ক চিত্র শ্রীনন্দলাল বসু অঙ্কিত।

১৪

ঘরোয়া/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/শ্রীরানী চন্দ্র/বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়/২, কলেজ স্কোয়ার, কলিকাতা।
পৃ [৮], ৮০, ১৭১। প্রকাশ আশ্বিন ১৩৪৮

এই গ্রন্থের সূচনায় মুদ্রিত অবনীন্দ্রনাথের একখানি চিঠিতে আছে :

কল্যাণীয়া রাণী—

আমি বলেছি, তুমি লিখেছো।

আমার ঝুলিতে এতো কথা জমা আছে যা এক তুমি ছাড়া কেউ লিখে উঠতে পারতো না। আমার ভাগ্যক্রমে তোমার হাতে আমার খাপছাড়া ঘরাও কথা ভাল করে গেঁথে তোলার ভার রবিকাকা দিয়েছেন, না হলে ঘরাও কথা ঘরচাপা পড়েই থাকতো, ছাপা হয়ে বেরোতো না।

এই বইয়ের পাণ্ডুলিপি পড়িয়া রবীন্দ্রনাথ লিখিয়াছিলেন^১ :

অবন,

কী চমৎকার—তোমার বিবরণ শুনতে শুনতে আমার মনের মধ্যে মরা গাঙে বান ডেকে উঠলো। বোধ হয় আজকের দিনে আর দ্বিতীয় কোনো লোক নেই যার স্মৃতি-চিত্রশালায় সেদিনকার যুগ এমন প্রতিভার

আলোকে প্রাণে প্রদীপ্ত হয়ে দেখা দিতে পারে—এ তো ঐতিহাসিক পাণ্ডিত্য নয়, এ বৈ সৃষ্টি—সাহিত্যে এ পরম দুর্লভ। প্রাণের মধ্যে প্রাণ রক্ষিত হয়েছে—এমন স্বযোগ দৈবাৎ ঘটে। ২৭ জুন, ১৯৪১।

রবিকাকা

অবন,

এক দিন ছিল যখন জীবনের সকল বিভাগে প্রাণে পরিপূর্ণ ছিল তোমাদের রবিকাকা। তোমরাই তাকে অন্তরঙ্গভাবে এবং বিচিত্র রূপে নানা অবস্থায় দেখতে পেয়েছ। তোমাদের সোনার কাঠি ছুঁইয়ে আজ তাকে যদি না জাগিয়ে তুলতে, তবে তার অনেকখানি দেশের মন থেকে লুপ্ত হয়ে যেত। আজকে যখন দিনান্তের শেষ আলোতে মুখ ফিরিয়ে দেশ তার ছবি একবার দেখে নিতে চায়—তখন তোমার লেখনী তাকে পথ নির্দেশ করে দিলে—এ আমার সৌভাগ্য। যে দেশের জন্তু প্রাণ দিয়েছি—সে দেশে পূর্ণ আসন থাকবে না—এই আশঙ্কা আমি অহুশোচনার বিষয় বলে মনে করি নি। অনেক বারই ভেবেছি আমি আজন্ম নির্বাগিত—এ আমি বারবার মনে মনে স্বীকার করে নিয়েছি। আজ তুমি যে ছবি খাড়া করেছ সে অত্যন্ত সত্য, অত্যন্ত সজীব। দীর্ঘকালের অবমাননা সে দূর করে দিয়েছে—সেই নিরন্তর লাঞ্ছনা ও গ্লানির মধ্যে আজ যেন তুমি তার চার দিকে তোমার প্রতিভার মস্তবলে এক দ্বীপ খাড়া করে দিয়েছ। তার মধ্যে শেষ আশ্রয় পেলুম। ২৯ জুন, ১৯৪১।

তোমাদের রবিকাকা

১৫

বাগেশ্বরী শিল্প-প্রবন্ধাবলী/[১৯২১—১৯২২]/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ডি. লিট/কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত/১৯৪১

পৃ. [১৮০], ৩২৫

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের ‘রাণী বাগেশ্বরী’ অধ্যাপকরূপে বক্তৃতাবলী।

সূচী ॥ শিল্পে অনধিকার ; শিল্পে অধিকার ; দৃষ্টি ও সৃষ্টি ; শিল্প ও ভাষা ; শিল্পের সচলতা ও অচলতা ; সৌন্দর্যের সন্ধান ; শিল্প ও দেহতত্ত্ব ; অন্তর বাহির ; মত ও মন্তব্য ; সন্ধ্যার উৎসব ; শিল্পশাস্ত্রের ক্রিয়াকাণ্ড ; শিল্পীর ক্রিয়াকাণ্ড ; শিল্পের ক্রিয়া-প্রক্রিয়ার ভালমন্দ ; শিল্পবৃত্তি ; স্বন্দর ; অস্বন্দর ; জাতি ও শিল্প ; অরূপ না রূপ ; রূপবিহীন ; রূপ দেখা ; স্মৃতি ও শক্তি ; আর্ধ ও অনার্দ্র শিল্প ; আর্ধশিল্পের ক্রম ; রূপ ; খেলার পুতুল ; রূপের মান ও পরিমাণ ; ভাব ; লাভণ্য ; সাদৃশ্য।

১৬

জোড়াসাঁকোর ধারে/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/শ্রীরানী চন্দ/বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়/২ বঙ্কিম চাটুজ্য স্ট্রীট/কলিকাতা পৃ [১০], ১৫১। প্রকাশ কালিক ১৩৫১

স্বচনায় অবনীন্দ্রনাথ লিখিয়াছেন :

‘যত স্বপ্নের স্মৃতি তত দুঃখের স্মৃতি—আমার মনের এই দুই তারে ঘা দিয়ে দিয়ে এই সব কথা আমার ঐতিহ্যেরী শ্রীমতি রানী চন্দ এই লেখায় ধরে নিয়েছেন।...’

স্মৃতি ॥ পরিচয় ; চিত্রে ছন্দ ও রস ; ভারত-ষড়ঙ্গ ; রূপভেদ ; প্রমাণ ; ভাব ; লাভণ্যযোজনা ; সাদৃশ্য ;
বর্ণিকাভঙ্গ ; ষড়ঙ্গদর্শন ।

২১

ভারতশিল্পে মূর্তি/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়/২ বঙ্কিম চ্যাট্জো স্ট্রট/কলিকাতা

পৃ [১০], ৩১, [২], চার পৃষ্ঠা চিত্র । প্রকাশ জ্যৈষ্ঠ ১৩৫৪

প্রকাশকের 'বিস্তৃপ্তি'তে লিখিত হইয়াছে: 'এই প্রবন্ধ প্রথমে 'মূর্তি' নামে ১৩২০ পৌষ ও মাঘ সংখ্যা প্রবাসীতে প্রকাশিত হয় । এই প্রথম পুস্তকাকারে প্রকাশিত হইল ।'

২২

মাসি/অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়

পৃ [১০], পৃ ৭৪ । প্রকাশ আশ্বিন ১৩৬১

সূচী ॥ মাসি ; বনলতা ; হাতে খড়ি ।

২৩

একে তিন তিনে এক/অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/এম. সি. সরকার অ্যান্ড সন্স লিমিটেড/১৪, বঙ্কিম চ্যাট্জো স্ট্রট ; কলিকাতা ১২

পৃ [১০], ১২২ । প্রকাশ অগ্রহায়ণ ১৩৬১

সূচী ॥ একে তিন তিনে এক ; কনকলতা ; বড় রাজা ছোট রাজার গল্প ; কাঁচায় পাকায় ; দেয়লা ; মহামাস তৈল ; ভোদ্বলদাসের কৈলাস যাত্রা ; রতা-শেয়ালের কথা ; সিংহরাজের রাজ্যাভিষেক ; ধরা পড়া ; সাথী ; খোকাখুকি ; বাতাপি রাক্ষস : রাসধারী ; আবাচে গল্প ; গন্ধাফড়িং ; হিন্দবাদের প্রথম সিন্দবাদের শেষ যাত্রা ।

২৪

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/শিল্পায়ন/সিগনেট প্রেস কলিকাতা ২০

পৃ ৭৮ । প্রকাশ চৈত্র ১৩৬১

বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলীতে প্রকাশিত কতকগুলি রচনার অবনীন্দ্রনাথ কর্তৃক সংক্ষিপ্ত সংস্করণ । ভূমিকায় অবনীন্দ্রনাথ লিখিয়াছেন: 'কিছু অদল-বদল করতে হল পুরাতন লেখার মধ্যে, নতুন চিন্তাও কিছু-কিছু আমার দুর্বল অবস্থায় পরিশ্রম স্বীকার করেও যোজনা করে দিতে হয়েছে ।...কাঁচি নির্ভয়ে চালিয়েছি, আসলটুকু যাতে নষ্ট না হয় এই ভাবে সংক্ষেপ করেছি বক্তব্য ।'

২৫

মারুতির পুঁথি/অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং কোং প্রাইভেট লিঃ/ ৯৩, হারিসন রোড, কলিকাতা-৭

পৃ [১০], ১০২, [২] । প্রকাশ ৭ আশ্বিন ১৩৬৩

২৬

চাঁইবুড়োর পুঁথি/অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং কোং প্রাইভেট লিঃ/ ৯৩, মহাত্মা গান্ধী রোড, কলিকাতা-৭

পৃ [১০], ১০৮ । প্রকাশ ৭ আশ্বিন ১৮৮১ শক

২৭

রং-বেরং/অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/অভ্যুদয় প্রকাশ-মন্দির/৬, বঙ্কিম চাটুজ্জৈ স্ট্রীট/কলকাতা-১২

পৃ [১০], ১৬৪। প্রকাশ জন্মষ্টমী ১৩৬৫, সেপ্টেম্বর ১৯৫৮

মুঠা ॥ কানকাটা রাজার দেশ; দেবীর বাহন; সিন্ধবাদ বিবরণ পত্র; মাতৃগুপ্ত; রেনি-ডে; চাইদাদার গল্প; শিব-সদাগর; সিকস্তি পয়স্তি কথা; রতনমালার বিয়ে; চৈতন চুটকী; কারিগর ও বাজিকর; যুগ্মতারা; আলোয় কালোয়; ইচ্ছাময়ী বটিকা; ভবের হাটে হেতি হোতি; বহিঃ; জেস্ট-সভা বা জস্ত-জাতীয় মহাগমিতি; বাবুই পাথির ওড়ন-বৃত্তান্ত।

২৮

অবনীন্দ্রনাথের/কিশোর সঞ্চয়ন/শ্রীঅবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/অভ্যুদয় প্রকাশ-মন্দির/৬, বঙ্কিম চাটুজ্জৈ স্ট্রীট, কলকাতা ১২

পৃ [১০], ২২৩। প্রকাশ বৈশাখ ১৩৬৭

নাট্য ॥ ভূতপতরীর যাত্রা; রাসধারী [একে তিন তিনে এক]। গল্প ॥ চাঁদনি; বাদশাহি গল্প; অস্থি [পথে বিপথে]; বাদশাহি গল্প (২); বাতাপি রাক্ষস [একে তিন তিনে এক]; শিলাদিতি [রাজকাহিনী]; বনলতা [মাসি]; গজ-কচ্ছপের বৃত্তান্ত; টুকরি বুড়ি। কবিতা ॥ ভূত চৌদলী; চট্জলদি কবিতা; চট্জলদি কবিতা (২); হাটবার; নিদ্রা-পরীর তন্দ্রাপরীর গান। প্রবন্ধ ॥ আবহাওয়া; রবিকাকার গান [ঘরোয়া]; ঋতুমঙ্গল।

‘বাতাকির খাতা’ সম্পূর্ণ এই সঞ্চয়নগ্রন্থে পুনর্মুদ্রিত হইয়াছে।

অবনীন্দ্রনাথ লিখিত যাত্রা-পালা

অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর কতকগুলি যাত্রা-পালা রচনা করিয়াছিলেন। তাহার অনেকগুলিই সাময়িকপত্রে বা পাণ্ডুলিপিতে আবদ্ধ আছে। এগুলির কোনো-কোনোটি পাঠে প্রীত হইয়া রবীন্দ্রনাথ ঐগুলি গ্রন্থাকারে প্রকাশের উৎসাহ দিয়া অবনীন্দ্রনাথকে লিখিয়াছিলেন* :

“St. Marks”

Almora, U. P.

অবন,

রংমহলে [রংমশালে] তোমার লেখাটা পড়ে ভারি মজা লাগল। এ রকম বিশুদ্ধ পাগলামির কাকশিল্প আর কারো কলম থেকে বেরোবার জো নেই। আমরা চেষ্টা করলে তার মধ্যে ঠাণ্ডা মাথার হাওয়া লেগে সমস্ত জুড়িয়ে দেয়। তুমি তো ছেলেদের জন্তে অনেকগুলো রামায়ণ মহাভারতের পালা বানিয়েছ, দোহাই তোমার এগুলো ছাপিয়ে দাও না। ছাপাখানাকে তো বাতে ধরেনি। ইতি ২৭ মে ১৯৩৭।

রবিকাকা

এই যাত্রাগুলির মধ্যে কোনো-কোনোটি শাস্তিনিকেতনে ও অগ্রদ্র অভিনীত হইয়াছে।

এই পালাগুলির মধ্যে একটি স্বতন্ত্র পুস্তিকাকারে প্রকাশিত হইয়াছে :

লক্ষ্যকর্ণ পালা/রাজশেখর বহু রচিত গডলিকা গ্রন্থের/লক্ষ্যকর্ণ শীর্ষক কাহিনী অবলম্বনে/অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর/
...হরবোলা সম্প্রদায়ের সভ্যদের জন্ত সিগনেট প্রেস কর্তৃক নির্দিষ্ট সংখ্যায় প্রকাশিত।

অপর দুইটি পালার শান্তিনিকেতনে অভিনয়-কালে মুদ্রিত নিম্নোক্ত পুস্তিকায় পালার গানগুলি আছে :
হংসনামা পালা। পৃ ১৬ [মলাট সমেত]। ৮ নভেম্বর ১৯৫১। শান্তিনিকেতন প্রেসে মুদ্রিত।
এসপার ওসপার পালা। পৃ ৮। ৯ পৌষ ১৩৫২। বোলপুর শ্রী প্রিন্টিং ওয়ার্কসে মুদ্রিত।

অবনীন্দ্র - প্রসঙ্গ

অবনীন্দ্রনাথের শিল্প ও সাহিত্য-রচনা, বা তাঁহার জীবনকথা আলোচনার সহায়ক হইতে পারে এইরূপ
কতকগুলি গ্রন্থ, প্রবন্ধ ও সাময়িক পত্রের বিশেষ সংখ্যার তালিকা নিয়ে মুদ্রিত হইল। অবনীন্দ্রনাথের
আত্মস্মৃতিগ্রন্থগুলি পূর্বেই উল্লিখিত।^১

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে গ্রন্থ

শ্রীমনোজিং বহু। অবনীন্দ্রনাথ। মিত্র ও ঘোষ। 'গ্রন্থকারের নিবেদনে'র তারিখ মহালয়া ১৩৫২

শ্রীপ্রতিমা দেবী। স্মৃতিচিত্র। সিগনেট প্রেস। আশ্বিন ১৩৫৩

শ্রীপ্রবোধেন্দুনাথ ঠাকুর। অবনীন্দ্র-চরিতম্। ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং। জ্যৈষ্ঠ ১৮৭৯ শকাব্দ
অবনীন্দ্রনাথ-অঙ্কিত দশখানি চিত্রের প্রতিলিপি আছে।

শ্রীউমা দেবী। বাবার কথা। মিত্রালয়। [জুন ১৯৫৮]

'বাবার কথা লিখতে বসেছি, বাবার জীবনী নয়। নিতান্ত ঘরোয়া কাহিনী।'

অবনীন্দ্রনাথ-অঙ্কিত একখানি চিত্রের প্রতিলিপি আছে।

Abanindranath Tagore : His Early Works. Indian Museum, Calcutta. April 1951.

এই চিত্রপ্রতিলিপি-সংগ্রহে অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে-শ্রীনন্দলাল বহু, শ্রীঅর্পেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়, শ্রীমতী স্টেলা
ক্রামরিশ ও শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়ের রচনা আছে।

Rai Govind Chandra. ABANINDRANATH TAGORE, Thacker Spink & Co.
December 1951.

অবনীন্দ্রনাথ-অঙ্কিত কতকগুলি চিত্রের প্রতিলিপি আছে।

Exhibition of Paintings Drawings Toys Books by Abanindranath Tagore.
Rabindra-Bharati. April 1956

এই চিত্রতালিকায় শ্রীনন্দলাল বহুর একটি ও শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়ের দুইটি রচনা পুনর্মুদ্রিত।
অবনীন্দ্রনাথ-অঙ্কিত তিনখানি চিত্রের প্রতিলিপি আছে।

কলিকাতা অবনীন্দ্র-পরিষদ অবনীন্দ্র-জন্মোৎসব উপলক্ষ্যে যে স্মারক-পুস্তিকা প্রকাশ করেন তাহার কোনো-
কোনোটিতে অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে উল্লেখযোগ্য রচনা প্রকাশিত হইয়াছে।

১ শ্রীশোভনলাল গঙ্গোপাধ্যায় ও শ্রীশুভেন্দ্রশেখর মুখোপাধ্যায় এই বিভাগে উল্লিখিত কোনো-কোনো গ্রন্থ সংকলনিতাদের
লক্ষ্যগোচর করিয়াছেন।

অবনীন্দ্র-প্রসঙ্গ-সম্বলিত বাংলা গ্রন্থ

শ্রীপ্রমথনাথ বিশী। বাংলার লেখক, প্রথম খণ্ড। বিশ্বভারতী। জ্যৈষ্ঠমী ১৩৫৭

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রবন্ধ পৃ ২০-১১৪

শ্রীবিষ্ণু দে। সাহিত্যের ভবিষ্যৎ। সিগনেট প্রেস। আশ্বিন ১৩৫৯

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রবন্ধ পৃ ১৬-২০

সৈয়দ মুজতবা আলী। ময়ূরকণ্ঠী। বেঙ্গল পাবলিশার্স। চৈত্র ১৩৫৯

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে রচনা পৃ ১০৬-১১৩

শ্রীবুদ্ধদেব বসু। সাহিত্যচর্চা। সিগনেট প্রেস। বৈশাখ ১৩৬১

‘বাংলা শিশুসাহিত্য’ প্রবন্ধে অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে আলোচনা আছে।

শ্রীপ্রবাসজীবন চৌধুরী। সৌন্দর্যদর্শন। বিশ্বভারতী। শ্রাবণ ১৩৬১

‘অবনীন্দ্রনাথের সৌন্দর্যদর্শন’ পৃ ৪২-৫৫

শ্রীহেমেন্দ্রকুমার রায়। এখন ঘাঁড়ের দেখছি। ইণ্ডিয়ান অ্যাসোসিয়েটেড পাবলিশিং। শ্রাবণ ১৩৬২

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে তিনটি রচনা পৃ ৭-২৫

শ্রীনন্দলাল বসু। শিল্পচর্চা। বিশ্বভারতী। বৈশাখ ১৩৬৩

জলরঙে অবনীন্দ্রনাথের নিজস্ব পদ্ধতি (‘wash’) সম্বন্ধে আলোচনা পৃ ৮৯-৯৭

শ্রীঅশোক মিত্র। ভারতের চিত্রকলা। বেঙ্গল পাবলিশার্স : স্বাক্ষর। আশ্বিন ১৩৬৩

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রবন্ধ পৃ ২৭০-২৮০

শ্রীঅরুণকুমার মুখোপাধ্যায়। বাংলা গানের শিল্পসমাজ। শান্তি লাইব্রেরী। শ্রাবণ ১৩৬৪

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রবন্ধ পৃ ১২১-১২৬

শ্রীবিমলচন্দ্র সিংহ। সাহিত্য ও সংস্কৃতি। মিত্রালয়। ভাদ্র ১৩৬৪

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রবন্ধ পৃ ১৫৬-১৭৬

শ্রীস্বকুমার সেন। বাঙালী সাহিত্যের ইতিহাস, চতুর্থ খণ্ড। বর্দমান সাহিত্য-সভা। ১৩৬৫

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে আলোচনা পৃ ১৩৮-১৫৩

রাজশেখর বসু। চলচ্চিত্র। মিত্র ও ঘোষ। ১৮৮০ শক

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রবন্ধ পৃ ২১-২৫

শ্রীকানাই সামন্ত। চিত্রদর্শন। বিজ্ঞানদায় লাইব্রেরী। মহালয়া ১৮৮১ শক

অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে প্রবন্ধ পৃ ১২৪-১৪২। শ্রীনন্দলাল বসুর ‘অবনীন্দ্র-প্রতিভা’ সম্পর্কে পত্র পরিশিষ্টে মুদ্রিত।

অবনীন্দ্রনাথ-অঙ্কিত পাঁচটি চিত্রের প্রতিলিপি আছে।

শ্রীস্বধীরকুমার নন্দী। নন্দনতত্ত্ব। প্রকাশ মন্দির। ১৯৫৯

‘অবনীন্দ্রনাথের সৌন্দর্য ধারণা’ ও ‘অবনীন্দ্রনাথের লীলাবাদ’ এই দুইটি প্রবন্ধ পৃ ৬৫-৮৪

সাময়িকপত্রের বিশেষ অবনীন্দ্র-সংখ্যা

VISVABHARATI QUARTERLY. Abanindra Number, May-October 1942

এই সংখ্যায় অবনীন্দ্রনাথ সম্বন্ধে শ্রীনন্দলাল বসু, শ্রীঅসিতকুমার হালদার, শ্রীবীরেশ্বর সেন, শ্রীমুকুলচন্দ্র দে,

শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়, শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়, শ্রীমতী স্টেলা ক্রামারিশ, জেমস্‌ এইচ কাজিন্স, যামিনীপ্রকাশ গঙ্গোপাধ্যায়, শ্রীগুরুদয়াল মল্লিক, শ্রীমোহনলাল গঙ্গোপাধ্যায় প্রভৃতির রচনা আছে ; শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায় অবনীন্দ্রনাথের একটি চিত্রসূচীও এই সংখ্যায় প্রকাশ করিয়াছেন। মার্কুইস অব জেটল্যাণ্ড, লরেন্স বিনিয়ন, সর্ব উইলিয়ম রদেনস্টাইন, রামানন্দ চট্টোপাধ্যায় ও মোহিতলাল মজুমদার অবনীন্দ্রনাথের প্রতি শ্রদ্ধানিবেদন করিয়াছেন। অবনীন্দ্রনাথ-অঙ্কিত পঞ্চাশোদ সংখ্যক চিত্র আছে।

ললিতা। ষষ্ঠ বর্ষ, দ্বিতীয় সংখ্যা

চতুষ্কোণ। অবনীন্দ্র-সংখ্যা, পৌষ ১৩৫৮

উত্তরা। অবনীন্দ্রস্মৃতি-সংখ্যা, পৌষ ১৩৫৮

এই সংখ্যায় শ্রীঅসিতকুমার হালদার-লিখিত প্রবন্ধে অবনীন্দ্রনাথের কয়েকখানি পত্র উদ্ধৃত আছে, তাহার অধিকাংশই বর্তমান সংখ্যা বিশ্বভারতী পত্রিকায় পুনর্মুদ্রিত।

ÆSTHETICS. Abanindra Nath Tagore Memorial Number

স্বীকৃতি

- ১ আত্মপ্রতিকৃতি। শ্রীঅলোকেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সৌজন্তে
- ২ অবনীন্দ্রনাথ। শ্রীমুকুলচন্দ্র দেব সৌজন্তে
- ৩ আবদুল খালিক। ইণ্ডিয়ান মিউজিয়মের সৌজন্তে
- ৪ জোড়াসাঁকো-ঠাকুরবাড়ি। শ্রীমতী রানী চন্দের সৌজন্তে
- ৫ খেতময়ূর। রবীন্দ্রভারতীর সৌজন্তে
- ৬ কৃষ্ণলীলা : নৌবিহার। রবীন্দ্রভারতীর সৌজন্তে।
- ৭ শ্রামলী : শ্রীঅনিলকুমার চন্দের সৌজন্তে

২-সংখ্যক চিত্রের রক শ্রীমুকুলচন্দ্র দে ও ৬-সংখ্যক চিত্রের রক বিত্তোদয় লাইব্রেরি ব্যবহার করিতে দিয়াছেন। ৩-সংখ্যক চিত্রের রক ইণ্ডিয়ান মিউজিয়ম -প্রকাশিত Abanindranath Tagore : His Early Works গ্রন্থে প্রকাশিত ও মিউজিয়মের কর্তৃপক্ষের সৌজন্তে প্রাপ্ত।

সাময়িক পত্রে প্রকাশিত অবনীন্দ্রনাথের রচনাপঞ্জী

মোহনলাল গঙ্গোপাধ্যায়

অবনীন্দ্রনাথের প্রথম প্রকাশিত বই ‘শকুন্তলা’। ১৩০২ সালের শ্রাবণ মাসে আদি ব্রাহ্মসমাজ প্রেস থেকে ছাপা হয়ে বার হয় ছোট্ট বইটি। এই হল ‘বালাগ্রন্থাবলী’র প্রথম গ্রন্থ। তার পর ঐ বছরই ফাল্গুন মাসে অবনীন্দ্রনাথের দ্বিতীয় বই ‘ক্ষীরের পুতুল’ প্রকাশিত হয় বালাগ্রন্থাবলীর তৃতীয় গ্রন্থ হিসেবে। শকুন্তলারই মত করে অল্পরূপ ভাষায় দুখানি বই লিখতে আরম্ভ করেছিলেন অবনীন্দ্রনাথ। ঠিক জানা যায় নি কোন্ তারিখে, তবে যতদূর মনে হয় শকুন্তলা লেখার দু-এক বছর আগেই। একখানি ‘শ্রীকৃষ্ণকথা’ অপরখানি ‘নল ও দময়ন্তী উপাখ্যান’। এই বই দুটি শেষ করেন নি। যেটুকু লিখেছিলেন তা পরে ‘টুকরো কথা’র ছাপানো হয়েছিল। ১৩০৬ সালে অবনীন্দ্রনাথের দুটি গল্প আশুতোষ মুখোপাধ্যায় প্রণীত ‘ছেলে ও ছবি’ নামক বইএর অন্তর্ভুক্ত হয়। এই-লেখা দুটির নাম ‘কানকাটা রাজার দেশ’ এবং ‘চাঁদনী’। এই ক’টিই হচ্ছে অবনীন্দ্রনাথের একেবারে প্রথম দিকে ছোটদের জন্তে লেখা গল্প।

সাময়িক পত্রিকায় অবনীন্দ্রনাথের যে প্রথম লেখা বার হয় তার নাম ‘দেবীপ্রতিমা’। তারিখ শ্রাবণ ১৩০৫— শকুন্তলা প্রকাশিত হবার তিন বছর পরে। পত্রিকাটি ভারতী। ‘দেবীপ্রতিমা’ লেখাটি ঝাঁরা পড়েছেন তাঁরাই জানেন ঐ ভাষায় অবনীন্দ্রনাথ আর কখনও লেখেন নি। আগেও না, পরেও নয়। প্রথমে ‘শকুন্তলা’ তার পর ‘দেবীপ্রতিমা’ তার পর ‘রাজকাহিনী’-‘নালক’-এর ভাষা থেকে শেষে ‘চাঁইবুড়োর পুঁথি’ এবং ‘লক্ষকর্ণ’-পালার মজলিসি জমাট ভাষায় গিয়ে কেমন করে পৌঁছেছিলেন এ নিয়ে ঝাঁরা আলোচনা করতে প্রস্তুত তাঁরা হয়তো লক্ষ করবেন যে রবীন্দ্রনাথের অত কাছে থেকেও অবনীন্দ্রনাথ তাঁর ভাষার দ্বারা প্রভাবান্বিত হন নি। কবির ভ্রাতুষ্পুত্র হয়েও এবং কবিরই উৎসাহে লেখনী ধারণ করেও অবনীন্দ্রনাথ উক্ত প্রভাব থেকে নিজেকে সম্পূর্ণ মুক্ত রেখেছিলেন।

ভাষার প্রভাব নিয়ে আলোচনা-স্বত্রে অবনীন্দ্রনাথ নিজে এক সময় এই কথা বলেছিলেন যে, একমাত্র দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের প্রভাবই তাঁর ভাষার মধ্যে আছে। এ উক্তি কতদূর যুক্তিসাপেক্ষ তার আলোচনা করবেন অবনীন্দ্রসাহিত্য নিয়ে ঝাঁরা সম্যক চর্চা করতে প্রস্তুত তাঁরা।

অবনীন্দ্রসাহিত্য তথা বঙ্গসাহিত্যের তত্ত্বাসুক্ষ্মসুদৃশ্যের উপকারে আসবে এই প্রেরণার বশেই বর্তমান সৃষ্টিটি সংগৃহীত হতে আরম্ভ হয়। এই কাজে প্রথমে হাত লাগান আমার ভাই শোভনলাল, পরে প্রধানত বন্ধুবর শ্রীসনৎকুমার গুপ্তের প্রচেষ্টাতেই অবনীন্দ্রনাথের রচনাসৃষ্টিটি মোটামুটি সম্পূর্ণ হয়েছে। এখনও যে এই তালিকার মধ্যে কিছু কিছু ফাঁক আছে সে সম্বন্ধে আমরা সচেতন। সংগ্রহের প্রচুর চেষ্টা সম্বন্ধেও অধুনা ছুঁপাযা কোনো-কোনো সাময়িক পত্র—যাতে অবনীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন বলে জানা আছে—তা আমরা খুঁজে বার করতে পারি নি। এর মধ্যে নাম করা যেতে পারে নাচঘর, মাস-পয়লা, রবিবার (ত্রিভীকর্তীশচন্দ্র ভট্টাচার্য সম্পাদিত), বঙ্গলক্ষ্মী, অর্চনা, অঞ্জলি, বিজলী, শিক্ষক ইত্যাদি। সৃষ্টির মধ্যে যেসব তথ্যাদি দেওয়া হয়েছে অজ্ঞতাবশত তাতে কিছু ভুলচুকও থাকতে পারে। তথ্যসমীক্ষান-বিষয়ে বা সংশোধন-ক্রিয়ায় পাঠকদের কাছ থেকে যে-কোনো প্রকারের সাহায্য পেলে আমরা পরম উপকৃত হব।

বর্তমান সূচীটি সাময়িক পত্রিকায় প্রকাশিত অবনীন্দ্রনাথের রচনার তালিকা। ঐ সঙ্গে তাঁর লিখিত ভূমিকা-সংবলিত বিভিন্ন লেখকের যেসব বই বেরিয়েছে তারও একটি তালিকা দেওয়া হল। অবনীন্দ্রনাথের প্রকাশিত গ্রন্থাদির একটি সংক্ষিপ্ত বিবরণ-সহ সূচী বর্তমান অবনীন্দ্রসংখ্যার অন্তর্গত লিপিবদ্ধ করা হয়েছে।

রচনাসূচীটি প্রকাশের কালানুক্রমে সাজানো। রচনার নাম, বিষয়, প্রকাশের তারিখ, কোন্ পত্রিকায় প্রকাশিত এবং যে-রচনাগুলি পরে অবনীন্দ্রনাথের কোনো গ্রন্থভুক্ত হয়েছে তারও নির্দেশ দেওয়া আছে। ক্রমিক সংখ্যায় সাজানো হয়েছে লেখাগুলি। রচনার নাম, বিষয়, তারিখ ও পত্রিকার পরিচয় এবং যদি তা গ্রন্থভুক্ত হয়ে থাকে তা হলে II- চিহ্নের পর গ্রন্থের নাম দেওয়া হয়েছে।

এই সূচী থেকে জানা যায়, সাময়িক পত্রিকায় প্রকাশিত অবনীন্দ্রনাথের প্রথম গল্প ‘দেবীপ্রতিমা’, তারিখ শ্রাবণ ১৩০৫। প্রথম প্রবন্ধ ‘নবদূর্বা’, তারিখ শ্রাবণ ১৩১১। প্রথম শিল্পবিষয়ক প্রবন্ধ ‘প্রশ্নোত্তর’, তারিখ জ্যৈষ্ঠ ১৩১২। এর প্রায় ন-বছর পরে, ১৩২১ সালে, ‘ভারত-যড়ঙ্গ’ এবং ‘যড়ঙ্গ-দর্শন’ লেখেন। এবং তারও প্রায় সাত বছর পরে লিখতে শুরু করেন ‘বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধালা’। প্রথম নাটক ‘শিব-সদাগর’, তারিখ আশ্বিন ১৩২৫। প্রথম গল্পছন্দ ‘উত্তরা’, তারিখ পৌষ ১৩৩২। এর দু বছর পরে যখন বিচিত্রা পত্রিকায় অবনীন্দ্রনাথের ‘পাহাড়িয়া’ ‘রংমহল’ প্রভৃতি লেখা বার হতে শুরু হয় তখন রবীন্দ্রনাথ এগুলিকে গল্পছন্দ আখ্যা দেন, একটি রচনা নিজে-হাতে কিছু বদল করে দেন এবং রবীন্দ্রনাথ নিজেও পরে গল্পছন্দ লেখা শুরু করেন। অবনীন্দ্রনাথের প্রথম লিখিত পালা ‘এসপার ওসপার’, রচনার তারিখ ১৩৩৭। মুদ্রিত প্রথম পালা ‘উড়নচণ্ডীর পালা’, তারিখ ১৩৪৯। প্রথম জীবনস্মৃতি ‘আপনকথা’, প্রকাশ বঙ্গবাণী পত্রিকায় ১৩৩৩ সালে। পনেরো থেকে আঠারো বছর পরে রানী চন্দ্রের সহযোগে ‘ঘরোয়া’ এবং ‘জোড়াসাঁকোর ধারে’ জীবনস্মৃতি গ্রন্থ দুটি রচিত ও প্রকাশিত হয়।

অবনীন্দ্রনাথের সাময়িক পত্রিকায় প্রকাশিত গল্পের সংখ্যা চুরানব্বই। প্রবন্ধ এবং শিল্পপ্রবন্ধ এক শ সতের। নাটক এবং পালা নিয়ে ছাব্বিশ। পঞ্চ এবং গল্পছন্দাদি নিয়ে অবনীন্দ্রনাথের আটচল্লিশটি রচনা আছে। সাময়িক পত্রিকায় প্রকাশিত রচনার সংখ্যা স্নাড়ে তিন শ -র উপর।

সাময়িক পত্রে প্রকাশিত রচনাপঞ্জী

- ১ দেবীপ্রতিমা। গল্প। ভারতী ১৩০৫ শ্রাবণ
- ২ শিলাদিত্য। গল্প : ঐতিহাসিক। ভারতী ১৩১১ বৈশাখ II রাজকাহিনী প্রথম খণ্ড
- ৩ গোহ। গল্প : ঐতিহাসিক। ভারতী ১৩১১ জ্যৈষ্ঠ II রাজকাহিনী প্রথম খণ্ড
- ৪ পদ্মিনী। গল্প : ঐতিহাসিক। ভারতী ১৩১১ আষাঢ় II রাজকাহিনী প্রথম খণ্ড
- ৫ বাপ্পাদিত্য। গল্প : ঐতিহাসিক। ভারতী ১৩১১ শ্রাবণ II রাজকাহিনী প্রথম খণ্ড
- ৬ নবদূর্বা। প্রবন্ধ। নবযুগ ১৩১১, ২৪ শ্রাবণ
- ৭ আলেকথ্য। গল্প। ভারতী ১৩১২ বৈশাখ

- ৮ স্বস্তিযচন^১। কবিতা। ভারতী ১৩১২ জ্যৈষ্ঠ
- ৯ প্রশ্নোত্তর। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভাণ্ডার ১৩১২ জ্যৈষ্ঠ
- ১০ স্বর্গীয় রবিবর্মা। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩১৩ পৌষ
- ১১ বিজাতীয় রকমে স্বদেশোন্নতি। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩১৩ ফাল্গুন
- ১২ গ্রন্থ-সমালোচনা^২। গ্রন্থ-সমালোচনা। প্রবাসী ১৩১৩ চৈত্র
- ১৩ মানসচর্চা। প্রবন্ধ। শিল্পবিষয়ক। বঙ্গদর্শন ১৩১৪ কার্তিক
- ১৪ অরিসিংহ^৩। গল্প : ঐতিহাসিক। ভারতী ১৩১৫ বৈশাখ ॥ রাজকাহিনী দ্বিতীয় খণ্ড
- ১৫ হাখির^৪। গল্প : ঐতিহাসিক। ভারতী ১৩১৫ ভাদ্র ॥ রাজকাহিনী দ্বিতীয় খণ্ড
- ১৬ হাখির^৫। গল্প : ঐতিহাসিক। ভারতী ১৩১৫ আশ্বিন ॥ রাজকাহিনী দ্বিতীয় খণ্ড
- ১৭ কি ও কেন। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩১৫ কার্তিক
- ১৮ স্পষ্ট কথা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩১৫ ফাল্গুন
- ১৯ পরিচয়। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩১৫ চৈত্র
- ২০ আইনে চীন-ই। গল্প। ভারতী ১৩১৬ বৈশাখ
- ২১ নামকরণ-রহস্ত^৬। প্রবন্ধ। বঙ্গদর্শন ১৩১৬ বৈশাখ
- ২২ কলক ভঙ্গন^৭। পত্র : আলোচনা। প্রবাসী ১৩১৬ বৈশাখ
- ২৩ পাছ হাফেজ। পद्य। দেবালয় ১৩১৬ শ্রাবণ
- ২৪ শিল্পের দেবতা^৮। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩১৬ কার্তিক
- ২৫ গঙ্গাযমুনা। গল্প। ভারতী ১৩১৬ পৌষ
- ২৬ শিল্পে ভক্তিমত্ন। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩১৭ জ্যৈষ্ঠ
- ২৭ হাফেজ। পद्य। দেবালয় ১৩১৭ অগ্রহায়ণ
- ২৮ ভাবসাধন। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩১৭ অগ্রহায়ণ

১ ভারতেশ্বরের আমন্ত্রণে মহারাজা প্রতাপচন্দ্রকুমার ঠাকুরের বিলাতযাত্রা উপলক্ষে রচিত।

২ দীনেশচন্দ্র সেন প্রণীত 'সতী বেহলা ও ফুলেরা' পুস্তকের সমালোচনা।

৩ রাজকাহিনীতে এটি 'হাখির' গল্পের প্রথমংশ রূপে আছে।

৪ রাজকাহিনীতে এটি 'হাখির' গল্পের শেষাংশ রূপে আছে।

৫ রাজকাহিনীতে এটি 'হাখিরের রাজ্যলাভ' নামে আছে।

৬ হুরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় অঙ্কিত 'লক্ষণ সেনের পলায়ন' চিত্রের প্রতিবাদ স্বরূপ পলায়ন-কাহিনীর ঐতিহাসিক ভিত্তিহীনতার বিষয় আলোচনা করে অক্ষয়কুমার মৈত্রেয় বঙ্গদর্শনে একটি প্রবন্ধ লেখেন। বর্তমান প্রবন্ধটিতে শিল্পকলার দিক থেকে চিত্রটির নামকরণ সমর্থন করা হয়েছে।

৭ হুরেন্দ্রনাথ গঙ্গোপাধ্যায় 'লক্ষণ সেনের পলায়ন' নামে যে ছবি আঁকেছিলেন তদুপলক্ষে ১৩১৫ সালের প্রবাসীতে অক্ষয়কুমার মৈত্রেয় শিল্পীর লৈপুণ্যের প্রশংসা করেন কিন্তু ছবিটির ঐতিহাসিক ভিত্তিহীনতার কথাও বলেন। বর্তমান চিত্রখানি তারই প্রত্যুত্তরে লেখা।

৮ কলিকাতা গভর্নমেন্ট শিল্পবিদ্যালয়ের পূজার ছুটি আরম্ভ উপলক্ষে ছাত্রদের প্রতি অভিনন্দন।

- ২৯ কালোর আলো। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩১৮ বৈশাখ
- ৩০ অবনীন্দ্রবাবুর পত্র। পত্র : স্মৃতিমূলক। ভারতী ১৩১৮ জ্যৈষ্ঠ
- ৩১ দুই দিক। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩১৮ আশ্বিন
- ৩২ পুরী-মাহাত্ম্য। প্রবন্ধ। ১৩১৯ জ্যৈষ্ঠ
- ৩৩ টাইটানিকের হিসাব নিকাশ। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩১৯ শ্রাবণ
- ৩৪ যুগ্মভাষা। গল্প। ভারতী ১৩২০ বৈশাখ
- ৩৫ প্রাণপ্রতিষ্ঠা। প্রবন্ধ : সচিত্র। ভারতী ১৩২০ আশ্বিন
- ৩৬ গোরিয়ান। গল্প। ভারতী ১৩২০ আশ্বিন
- ৩৭ স্বর্গগত শ্রীমদ্ ওকাকুরা। স্মৃতিকথা। ভারতী ১৩২০ কা্তিক
- ৩৮ হুয়িমামার ঘর। প্রবন্ধ। সন্দেশ ১৩২০ অগ্রহায়ণ-পৌষ
- ৩৯ মূর্তি। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রবাসী ১৩২০ মাঘ ॥ ভারতশিল্পের মূর্তি : বিশ্ববিদ্যাসংগ্রহ
- ৪০ যাপুয়া আসা। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩২০ ফাল্গুন
- ৪১ শেষ বোঝা। চিত্র-পরিচয়। প্রবাসী ১৩২০ ফাল্গুন
- ৪২ পরিচয়। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২১ বৈশাখ
- ৪৩ গমনাগমন। ভ্রমণবৃত্তান্ত। সবুজ পত্র ১৩২১ জ্যৈষ্ঠ-আষাঢ় ॥ পথে বিপথে
- ৪৪ চিত্রে ছন্দ ও রস। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩২১ জ্যৈষ্ঠ ॥ ভারতশিল্পের ষড়ঙ্গ : বিশ্ববিদ্যাসংগ্রহ
- ৪৫ ভারত ষড়ঙ্গ। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩২১ আষাঢ় ॥ ভারতশিল্পের ষড়ঙ্গ : বিশ্ববিদ্যাসংগ্রহ
- ৪৬ ষড়ঙ্গ দর্শন। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩২১ শ্রাবণ ॥ ভারতশিল্পের ষড়ঙ্গ : বিশ্ববিদ্যাসংগ্রহ
- ৪৭ নালক। গল্প। ভারতী ১৩২২ বৈশাখ-ভাদ্র ॥ নালক
- ৪৮ পথে পথে। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩২২ জ্যৈষ্ঠ
- ৪৯ কালো ফুল। গল্প। ভারতী ১৩২২ আশ্বিন
- ৫০ আত্মিকালের ছবি। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩২২ কা্তিক
- ৫১ ফাল্গুনী। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩২২ ফাল্গুন
- ৫২ নিশ্চরণ। ভ্রমণবৃত্তান্ত। ভারতী ১৩২২ চৈত্র ॥ পথে বিপথে
- ৫৩ আরোহণ। ভ্রমণবৃত্তান্ত। ভারতী ১৩২৩ বৈশাখ ॥ পথে বিপথে
- ৫৪ ভারতীয় ছবি। স্মৃতিকথা। ভারতী ১৩২৩ বৈশাখ
- ৫৫ বিচরণ। ভ্রমণবৃত্তান্ত। ভারতী ১৩২৩ আষাঢ় ॥ পথে বিপথে
- ৫৬ চৈতন চুটকী। গল্প। ভারতী ১৩২৩ আশ্বিন
- ৫৭ মোহিনী। গল্প। ভারতী ১৩২৩ চৈত্র ॥ পথে বিপথে
- ৫৮ মাতু। গল্প। ভারতী ১৩২৪ বৈশাখ ॥ পথে বিপথে
- ৫৯ গুরুজী। গল্প। ভারতী ১৩২৪ জ্যৈষ্ঠ ॥ পথে বিপথে
- ৬০ শেমুখী। গল্প। ভারতী ১৩২৪ আষাঢ় ॥ পথে বিপথে
- ৬১ অস্থি। গল্প। ভারতী ১৩২৪ শ্রাবণ ॥ পথে বিপথে

- ৬২ চুপী। গল্প। ভারতী ১৩২৪ ভাদ্র ॥ পথে বিপথে
- ৬৩ দোশালা। গল্প। ভারতী ১৩২৪ আশ্বিন ॥ পথে বিপথে
- ৬৪ ইন্দু। গল্প। ভারতী ১৩২৪ কার্তিক ॥ পথে বিপথে
- ৬৫ অরোরা। গল্প। ভারতী ১৩২৪ অগ্রহায়ণ ॥ পথে বিপথে
- ৬৬ পর-ঈ-তাউস। গল্প। ভারতী ১৩২৪ পৌষ ॥ পথে বিপথে
- ৬৭ ছাইভস্ম। গল্প। ভারতী ১৩২৪ মাঘ ॥ পথে বিপথে
- ৬৮ লুকিবিতে। গল্প। ভারতী ১৩২৪ ফাল্গুন ॥ পথে বিপথে
- ৬৯ চণ্ড। গল্প : ঐতিহাসিক। পার্বণী ১৩২৫ ॥ রাজকাহিনী দ্বিতীয় খণ্ড
- ৭০ শিবসদাগর। নাটক। আগমনী ১৩২৫ ॥ রং-বেরং
- ৭১ আলপনা। প্রবন্ধ। পার্বণী ১৩২৫
- ৭২ রূপরেখা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩২৫ বৈশাখ
- ৭৩ শিল্প ও শিল্পী। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। ভারতী ১৩২৫ জ্যৈষ্ঠ
- ৭৪ বাংলার ব্রত। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৫ কার্তিক-ফাল্গুন ॥ বাংলার ব্রত : বিশ্ববিদ্যাসংগ্রহ
- ৭৫ পাটেল বিল*। প্রবন্ধ। সৃজ পত্র ১৩২৫ মাঘ
- ৭৬ মাতৃগুপ্ত। গল্প। ভারতী ১৩২৫ চৈত্র
- ৭৭ আলোর ফুলকি। উপন্যাস। ভারতী ১৩২৬ বৈশাখ-অগ্রহায়ণ ॥ আলোর ফুলকি
- ৭৮ তোরমান। গল্প। ভারতী ১৩২৬ বৈশাখ
- ৭৯ কোটরা। গল্প। ভারতী ১৩২৬ আশ্বিন
- ৮০ দারুভ্রক্ষের ইতিকথা ও উপকথা। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৬ পৌষ
- ৮১ উনো দুনো।^{১০} প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৬ ফাল্গুন
- ৮২ রাণাকুন্ড। গল্প : ঐতিহাসিক। রংমশাল ১৩২৭ ॥ রাজকাহিনী দ্বিতীয় খণ্ড
- ৮৩ রাসধারী। নাটক। পার্বণী ১৩২৭ ॥ একে তিন তিনে এক
- ৮৪ গঙ্গাফড়িং। গল্প। পার্বণী ১৩২৭ ॥ একে তিন তিনে এক
- ৮৫ খাতাকির খাতা। উপন্যাস। সন্দেশ ১৩২৭ বৈশাখ-মাঘ ॥ খাতাকির খাতা
- ৮৬ বুড়ো আংলা। উপন্যাস। মোচাক ১৩২৭-১৩২৮ ॥ বুড়ো আংলা
- ৮৭ রং বেরং। নাটক। ভারতী ১৩২৭ বৈশাখ
- ৮৮ নোয়ার কিস্তি। নাটক। ভারতী ১৩২৭ জ্যৈষ্ঠ-আষাঢ়
- ৮৯ জ্যেষ্ঠ সভা বা জ্যেষ্ঠ-জাতীয় মহাসমিতি। গল্প। ভারতী ১৩২৭ কার্তিক ॥ রং-বেরং
- ৯০ বারোয়ারি উপন্যাস। উপন্যাসাংশ। ভারতী ১৩২৭ কার্তিক ॥ বারোয়ারি উপন্যাস
- ৯১ রস ও নীরস। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৭ পৌষ
- ৯২ ধরাপড়া। নাটক। শিক্ষক ১৩২৮ আষাঢ় ॥ একে তিন তিনে এক

৯ কলিকাতা মুনিভার্সিটি ইনস্টিটিউট হল 'পাটেল বিল'এর সমর্থনে সভাপতির বক্তৃতা। ভারতী ও প্রবাসীতে পুনর্মুদ্রিত।

১০ হাইল্যাণ্ড ডিবেটিং ক্লাবের বাৎসরিক উৎসবে সভাপতির অভিভাষণ।

- ৯৩ ভায়ে ভায়ে^{১১}। গল্প : ঐতিহাসিক। রংমশাল ১৩২৮ ॥ রাজকাহিনী দ্বিতীয় খণ্ড
- ৯৪ আলো আধারে। গল্প। ভারতী ১৩২৮ কাতিক
- ৯৫ শিল্পের অঙ্ককার যুগ। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রবর্তক ১৩২৮ মাঘ
- ৯৬ শিল্পে অনধিকার^{১২}। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রবর্তক ১৩২৮ ফাল্গুন-চৈত্র ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ৯৭ বাণী ও বীণা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রবর্তক ১৩২৮ ফাল্গুন
- ৯৮ শিল্পের অধিকার। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৮ চৈত্র ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ৯৯ হিন্দবাদের প্রথম ও সিন্দবাদের শেষযাত্রা। গল্প। রংমশাল ১৩২৯ ॥ একে তিন তিনে এক
- ১০০ সঙ্গীতের পথ। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৯ বৈশাখ
- ১০১ দৃষ্টি ও স্রষ্টি। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৯ বৈশাখ-জ্যৈষ্ঠ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১০২ এক যে ছিল বাগান। স্মৃতিকথা। প্রবর্তক ১৩২৯ জ্যৈষ্ঠ
- ১০৩ ছবি ও স্থর। গল্প। ভারতী ১৩২৯ জ্যৈষ্ঠ
- ১০৪ শিল্প ও ভাষা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৯ আষাঢ় ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১০৫ তালাসী। প্রবন্ধ। প্রবর্তক ১৩২৯ আষাঢ়
- ১০৬ দুই লাইন। গল্প। ভারতী ১৩২৯ আষাঢ়
- ১০৭ সত্যেন্দ্র। স্মৃতিকথা। ভারতী ১৩২৯ শ্রাবণ
- ১০৮ শিল্পের সচলতা ও অচলতা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৯ শ্রাবণ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১০৯ রঙ্গালয়ের রঙ্গিন আলো^{১৩}। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৯ ভাদ্র
- ১১০ বাতাপি রাফস। গল্প। মৌচাক ১৩২৯ আশ্বিন ॥ একে তিন তিনে এক
- ১১১ সমালোচনা^{১৪}। গ্রন্থ-সমালোচনা। ভারতী ১৩২৯ কাতিক
- ১১২ ইংল্লি কি ফাংলি^{১৫}। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৯ কাতিক
- ১১৩ সৌন্দর্যের সন্ধান। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৯ কাতিক ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১১৪ শিল্প ও দেহতত্ত্ব। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৯ অগ্রহায়ণ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১১৫ জলে স্থলে^{১৬}। গল্প। বুধবার ১৩২৯, ২৬ পৌষ
- ১১৬ চিঠি। লেখ-চিত্র। বুধবার ১৩২৯, ২৪ মাঘ
- ১১৭ হাফেজ। প্রবন্ধ। প্রবর্তক ১৩২৯ মাঘ
- ১১৮ অন্তর ও বাহির। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৯ ফাল্গুন ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী

১১ রাজকাহিনীতে এটি সংগ্রামসিংহ নামে মুদ্রিত হয়েছে।

১২ বঙ্গবাণী ১৩২৮ ফাল্গুন সংখ্যাতেও মুদ্রিত।

১৩ নাট্যশিল্পী অমরনাথ রায়ের মৃত্যুসভায় সভাপতির অভিভাষণ।

১৪ দীনেশচন্দ্র সেন প্রণীত 'যরের কথা ও যুগ সাহিত্য' গ্রন্থের সমালোচনা।

১৫ কলিকাতা ক্যানিং হস্টেলের চতুর্থ বার্ষিক উৎসবে সভাপতির বক্তৃতা।

১৬ প্রাচী-র ১৩৩০ ভাদ্র সংখ্যায় পুনর্মুদ্রিত।

- ১১৯ বর্তমান ও ভবিষ্যত আর্ট। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রবর্তক ১৩২৯ চৈত্র
- ১২০ মত ও মন্তব্য। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩২৯ চৈত্র ॥ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী
- ১২১ বাসন্তী পর্বে^{১৭}। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩২৯ চৈত্র
- ১২২ সন্ধ্যার উৎসব^{১৮}। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩০ বৈশাখ ॥ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী
- ১২৩ উৎসবের কনসার্ট। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩৩০ বৈশাখ
- ১২৪ ছেলেভুলানো ছড়া। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩৩০ বৈশাখ
- ১২৫ দর্শন দরবাজা^{১৯}। প্রবন্ধ। অয়ন ১৩৩০ বৈশাখ
- ১২৬ মহা বংবুম হক্ষীয় সিড়প প্রমোত্তরমালা। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩৩০ জ্যৈষ্ঠ
- ১২৭ শিল্প। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রাচী ১৩৩০ আষাঢ়
- ১২৮ কারুছত্র। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। অয়ন ১৩৩০ আষাঢ়
- ১২৯ বড় লেখা ছোট লেখা। প্রবন্ধ। প্রাচী ১৩৩০ আষাঢ়
- ১৩০ রীতিমতো শিল্পশিক্ষা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। তরুণ ১৩৩০ ভাদ্র
- ১৩১ এসপার ওসপার। নাটক। ভারতী ১৩৩০ আশ্বিন
- ১৩২ টাটকা চিঠি। পত্র। তরুণ ১৩৩০ আশ্বিন
- ১৩৩ শিল্পশাস্ত্রের ক্রিয়াকাণ্ড। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩০ আশ্বিন ॥ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী
- ১৩৪ ছেলেমাছুষী বিচ্ছেদ। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩৩০ কার্তিক-অগ্রহায়ণ
- ১৩৫ আলোয় কালোয়। গল্প। মোচাক ১৩৩০ কার্তিক ॥ একে তিন তিনে এক
- ১৩৬ শিল্পীর ক্রিয়াকাণ্ড। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩০ অগ্রহায়ণ ॥ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী
- ১৩৭ কারিগর ও বাজীকর। গল্প। প্রাচী ১৩৩০ পৌষ
- ১৩৮ পূর্ণিমা ব্রত। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩৩০ পৌষ
- ১৩৯ শিল্পের ক্রিয়া-প্রক্রিয়ার ভালোমন্দ। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩০ মাঘ ॥ বাগেশ্বরী শিল্প প্রবন্ধাবলী
- ১৪০ সমালোচনা^{২০}। সমালোচনা। ভারতী ১৩৩০ ফাল্গুন
- ১৪১ রস ও রচনার ধারা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩০ ফাল্গুন
- ১৪২ পথের বীণা। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩৩১ বৈশাখ
- ১৪৩ নববর্ষের আবদার। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩৩১ জ্যৈষ্ঠ
- ১৪৪ উন্নতি ও পরিণতি। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। মহিলা ১৩৩১, ২ জ্যৈষ্ঠ
- ১৪৫ নাচঘরের আবহাওয়া। প্রবন্ধ। নাচঘর ১৩৩১, ২ জ্যৈষ্ঠ
- ১৪৬ চরখা না বেহালা। প্রবন্ধ। শনিবারের চিঠি ১৩৩১ আষাঢ়

১৭ বিশ্বভারতী সম্মিলনীতে পঠিত।

১৮ হার্ডিঞ্জ হস্টেল-এর তিন নং ওয়ার্ড-এর সাক্ষ্য সম্মিলনীতে পঠিত।

১৯ ভারতী'র ১৩৩০ জ্যৈষ্ঠ সংখ্যা পুনর্মুদ্রিত।

২০ কমলাকান্তের পত্র।

- ১৪৭ বাংলা থিয়েটারের এক টুকরো। প্রবন্ধ। নাচঘর ১৩৩১, ১৬ শ্রাবণ
- ১৪৮ শিল্পাচার্যের পত্র^{২১}। পত্র। বাঁশরী ১৩৩১ আশ্বিন
- ১৪৯ নানা পংহি। পদ্ম। শনিবারের চিঠি ১৩৩১ আশ্বিন
- ১৫০ শিল্পবৃত্তি। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩১ অগ্রহায়ণ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৫১ সুন্দর। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩১ ফাল্গুন ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৫২ নির্ভাবনার দুর্ভাবনা^{২২}। প্রবন্ধ। প্রবাসী : ৩৫১ চৈত্র
- ১৫৩ অসুন্দর। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩১ চৈত্র ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৫৪ শিল্পের 'ক' ও 'খ'। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বার্ষিক বসুমতী ১৩৩২
- ১৫৫ রূপরেখার রূপকথা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রবাসী ১৩৩২ বৈশাখ
- ১৫৬ বড় রাজা ছোট রাজার গল্প। গল্প। মোচাক ১৩৩২ বৈশাখ ॥ একে তিন তিনে এক
- ১৫৭ জাতি ও শিল্প। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩২ জ্যৈষ্ঠ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৫৮ স্মৃতির পরশ^{২৩}। স্মৃতিকথা। কল্লোল ১৩৩২ আষাঢ়
- ১৫৯ জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর। স্মৃতিকথা। বঙ্গবাণী ১৩৩২ আষাঢ়
- ১৬০ আশুতোষ^{২৪}। স্মৃতিকথা। বঙ্গবাণী ১৩৩২ আষাঢ়
- ১৬১ দীপালি। লেখ-চিত্র। শরতের ফুল ১৩৩২ আশ্বিন
- ১৬২ আর্টিষ্ট। ভারতী ১৩৩২ আশ্বিন
- ১৬৩ কনকলতা। গল্প। মোচাক ১৩৩২ আশ্বিন ॥ একে তিন তিনে এক
- ১৬৪ খাগিয়াদের শারদোৎসব। প্রবন্ধ। কল্লোল ১৩৩২ আশ্বিন
- ১৬৫ অরূপ না রূপ। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩২ কার্তিক ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৬৬ রূপবিছা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩২ অগ্রহায়ণ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৬৭ রূপ দেখ। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩২ পৌষ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৬৮ উত্তরা। গগুছন্দ। উত্তরা ১৩৩২ পৌষ
- ১৬৯ একখানি পত্র। পত্র। নাচঘর ১৩৩২, ৩ পৌষ
- ১৭০ বড় জ্যাঠামশায়। স্মৃতিকথা। ভারতী ১৩৩২ মাঘ
- ১৭১ একখানি পত্র। পত্র। উত্তরা ১৩৩২ ফাল্গুন
- ১৭২ স্মৃতি ও শক্তি। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩২ ফাল্গুন ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৭৩ পত্র^{২৫}। পত্র। শান্তিনিকেতন ১৩৩২ ফাল্গুন
- ১৭৪ পত্র^{২৬}। দ্বিতীয়। পত্র। শান্তিনিকেতন ১৩৩২ ফাল্গুন

২১ শিল্পী চারুচন্দ্র রায়কে লিখিত।

২২ রামমোহন লাইব্রেরী হলে কুমার লাইব্রেরীর তৃতীয় বার্ষিক অধিবেশনে পঠিত। ২৪, মাঘ।

২৩ রাঁচীর 'শান্তিদাম' সভ্যতন্ত্রনাথ ও জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের বাসস্থান এবং 'শান্তিনিকেতন' এই দুইএর স্মৃতির আলোচনা।

২৪ কলিকাতা মুনিভার্গিট হলে প্রথম বার্ষিক স্মৃতিসভায় পঠিত।

২৫ নন্দলাল বহুকে লেখা।

- ১৭৫ আর্থ ও অনার্থ শিল্প। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩২ চৈত্র ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৭৬ দোতারা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। উত্তরা ১৩৩২ চৈত্র
- ১৭৭ আসা যাওয়া। গজচন্দ্র। বার্ষিক বহুমতী ১৩৩৩
- ১৭৮ কোণের ঘর। গল্প। বার্ষিক বহুমতী ১৩৩৩
- ১৭৯ সাথী। গল্প। বার্ষিক শিশুসাথী ১৩৩৩ ॥ একে তিন তিনে এক
- ১৮০ আশ্রমের উৎসব ও অহুষ্ঠান। প্রবন্ধ। প্রবর্তক ১৩৩৩ বৈশাখ
- ১৮১ আশীর্বাদ ও স্বস্তিবচন^{২৬}। আশীর্বাবী। প্রবাসী ১:৩৩ বৈশাখ
- ১৮২ আর্থশিল্পের ক্রম। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩৩ বৈশাখ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৮৩ পত্র^{২৭}। পত্র। শান্তিনিকেতন ১৩৩৩ বৈশাখ
- ১৮৪ রবীন্দ্রনাথ ও আর্ট। পত্র : শিল্পবিষয়ক। শান্তিনিকেতন ১৩৩৩ জ্যৈষ্ঠ
- ১৮৫ আটের সহজ পথ। প্রবন্ধ। উত্তরা ১৩৩৩ আশ্বিন
- ১৮৬ সাহিত্যে শুচিবিচার। প্রবন্ধ। ভারতী ১৩৩৩ কার্তিক
- ১৮৭ ঋতুমঙ্গল। লেখ-চিত্র। কালিকলম ১৩৩৩ কার্তিক
- ১৮৮ ভোম্বলদাসের কৈলাসযাত্রা। গল্প। মোচাক ১৩৩৩ কার্তিক ॥ একে তিন তিনে এক
- ১৮৯ রতা শেষালের কথা। গল্প। মোচাক ১৩৩৩ অগ্রহায়ণ ॥ একে তিন তিনে এক
- ১৯০ রূপ। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩৩ অগ্রহায়ণ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৯১ খেলার পুতুল। সচিত্র। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩৩ পৌষ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৯২ একখানি পত্র^{২৮}। পত্র। ভারতবর্ষ ১৩৩৩ পৌষ
- ১৯৩ সিংহরাজ্যের রাজ্যাভিষেক। গল্প। মোচাক ১৩৩৩ পৌষ ॥ একে তিন তিনে এক
- ১৯৪ জগদ্বিন্দনাথের স্মরণে। প্রবন্ধ। মানসী ও মর্মবাণী ১৩৩৩ ফাল্গুন
- ১৯৫ ছেলেদের রবীন্দ্রনাথ^{২৯}। গ্রন্থসমালোচনা। মোচাক ১৩৩৩ ফাল্গুন
- ১৯৬ আপন কথা। স্মৃতিকথা। বঙ্গবাণী ১৩৩৩ ফাল্গুন-১৩৩৪ ভাদ্র ॥ আপন কথা
- ১৯৭ রূপের মান ও পরিমাণ। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩৩ চৈত্র ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ১৯৮ হীরা-কুনি। গল্প। চাঁলচিত্র ১৩৩৪
- ১৯৯ এম্ এ আর্টিষ্টের প্রেমমালা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। কল্লোল ১৩৩৪
- ২০০ হাওয়াবদল। গজচন্দ্র। মানসী ও মর্মবাণী ১৩৩৪ বৈশাখ
- ২০১ দেয়াল। গল্প। মোচাক ১৩৩৪ বৈশাখ ॥ একে তিন তিনে এক
- ২০২ মহামাঘ তৈল। গল্প। বেণু ১৩৩৪ বৈশাখ ॥ একে তিন তিনে এক

২৬ প্রবাসীর পঁচিশ বৎসর পূর্ণ হওয়ার লিখিত।

২৭ 'শান্তিনিকেতন' থেকে সংকলিত।

২৮ এই পত্রখানি ত্রিশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের ভারতবর্ষে প্রকাশিত 'ভারতের স্থাপত্যশিল্প' প্রবন্ধ উপলক্ষে লেখকমহাশয়কে লিখিত।

২৯ জীবানিনীকান্ত সোম প্রণীত।

- ২০৩ ভাব। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩৪ জ্যৈষ্ঠ ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ২০৪ বর্ণমালা। প্রবর্তক ১৩৩৪ জ্যৈষ্ঠ
- ২০৫ বাবুই পাখীর ওড়নবৃত্তান্ত। গল্প। বেণু ১৩৩৪ আষাঢ়-ভাদ্র ॥ রং-বেরং
- ২০৬ নতুন ও পুরোনোর ছন্দ। প্রবন্ধ। বিচিত্রা ১৩৩৪ আষাঢ়
- ২০৭ কলি ও কাল। প্রবন্ধ। নবরোজ ১৩৩৪ আষাঢ়
- ২০৮ পাহাড়িয়া। গল্পছন্দ। বিচিত্রা ১৩৩৪ শ্রাবণ
- ২০৯ রংমহল। গল্পছন্দ। বিচিত্রা ১৩৩৪-ভাদ্র
- ২১০ রসসৃষ্টি। প্রবন্ধ। নাচঘর ১৩৩৪, ১১ আশ্বিন
- ২১১ হাটবার। গল্পছন্দ। বেণু ১৩৩৪ আশ্বিন
- ২১২ তিন দরিয়া। গল্পছন্দ। বিচিত্রা ১৩৩৪ আশ্বিন
- ২১৩ মেঘমণ্ডল। গল্পছন্দ। বিচিত্রা ১৩৩৪ কার্তিক
- ২১৪ আতসবাজি। গল্পছন্দ। উত্তরা ১৩৩৪ কার্তিক
- ২১৫ লাংগা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বঙ্গবাণী ১৩৩৪ কার্তিক ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ২১৬ বাগানে। লেখ-চিত্র। বিচিত্রা ১৩৩৪ চৈত্র
- ২১৭ সাদৃশ্য। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। প্রবাসী ১৩৩৪ চৈত্র ॥ বাগেশ্বরী শিল্পপ্রবন্ধাবলী
- ২১৮ আলোকশিখা। গল্পছন্দ। রংমশাল ১৩৩৫
- ২১৯ আশীর্বাণী। আশীর্বাণী। বিশ্ববার্তা ১৩৩৫ রবীন্দ্র সংখ্যা
- ২২০ ভারতশিল্প^{৩০}। গ্রন্থ-সমালোচনা। প্রবাসী ১৩৩৫ বৈশাখ
- ২২১ বর্ণিকাভঙ্গম। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বিচিত্রা ১৩৩৫ পৌষ
- ২২২ নতুন খাতা। লেখ-চিত্র। চিত্রা ১৩৩৬ বৈশাখ
- ২২৩ আষাঢ়ে গল্প। গল্প। শিশুসাথী ১৩৩৭ ॥ একে তিন তিনে এক
- ২২৪ খোকাখুকী। গল্প। খোকাখুকু ১৩৩৭ কার্তিক ॥ একে তিন তিনে এক
- ২২৫ অশখ-পাতা। লেখ-চিত্র। বিচিত্রা ১৩৩৭ মাঘ
- ২২৬ বনের ময়ূর^{৩১}। পद्य। 'মডার্ন রিভিউ' ১৯৩১ মার্চ
- ২২৭ যাত্রা ও থিয়েটার^{৩২}। প্রবন্ধ। জয়ন্তী-উৎসর্গ ১৩৩৮ পৌষ
- ২২৮ অপরাজিতার মালা। পद्य। রূপরেখা ১৩৩৯
- ২২৯ গীত-হাফেজ। পद्य। রূপরেখা ১৩৩৯
- ২৩০ শিল্পী শ্রীমান্ নন্দলাল বহু^{৩৩}। আশীর্বাণী। বিচিত্রা ১৩৩৯ অগ্রহায়ণ

৩০ ডা পি. কে. আচার্য প্রণীত *A Book on Architecture*-এর সমালোচনা।

৩১ ইণ্ডিয়ান সোসাইটি অব ওরিয়েন্টাল আর্টস্-এর উদ্যোগে চীনা চিত্রকরদের ছবানি ছবি উপহার দিয়ে (তার মধ্যে একখানি ময়ূরের ছবি) অবনীন্দ্রনাথ এই কবিতাখানি লিখে দেন।

৩২ রবীন্দ্রনাথের সত্তর বৎসরের জন্মজয়ন্তী উপলক্ষে প্রকাশিত।

৩৩ বিচিত্রার 'চিত্রশালা'য় প্রকাশিত নন্দলাল বহুর চিত্রাবলীর সমালোচনা।

- ২০১ সহজ মানুষকে নমস্কার। প্রবন্ধ। Acharyya Ray Commemoration Volume 1932
- ২০২ বাংলার রঙ ও রূপ^{৩৪}। চিত্র-সমালোচনা। বিচিত্রা ১৩৩২ পৌষ
- ২০৩ রূপকথার দেশ। পদ্ম। উদয়ন ১৩৪০ বৈশাখ
- ২০৪ নৃতনে পুরাতনে^{৩৫}। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। উদয়ন ১৩৪০ আষাঢ়
- ২০৫ উড়ো চিঠি^{৩৬}। প্রবন্ধ : নৃত্যবিষয়ক। নাচঘর ১৩৪০, ৫ শ্রাবণ
- ২০৬ উড়ো চিঠি^{৩৬}। প্রবন্ধ : নৃত্যবিষয়ক। নাচঘর ১৩৪০, ১২ শ্রাবণ
- ২০৭ উড়ো চিঠি^{৩৬}। প্রবন্ধ : নৃত্যবিষয়ক। নাচঘর ১৩৪০, ২৬ শ্রাবণ
- ২০৭ উড়ো চিঠি^{৩৬}। প্রবন্ধ : নৃত্যবিষয়ক। নাচঘর ১৩৪০, ৯ ভাদ্র
- ২০৮ ব্রহ্মদেশের নৃত্য। প্রবন্ধ : নৃত্যবিষয়ক। নাচঘর ১৩৪০, ৭ বৈশাখ
- ২০৯ 'পাউই' নৃত্য। প্রবন্ধ : নৃত্যবিষয়ক। নাচঘর ১৩৪০, ২১ বৈশাখ
- ২৪০ কাকলী। পদ্ম। রূপরেখা ১৩৪১
- ২৪১ একে তিন তিনে এক। গল্প। মোচাক ১৩৪১ বৈশাখ-শ্রাবণ ॥ একে তিন তিনে এক
- ২৪২ ই. বি. হ্যাভেল। স্মৃতিকথা। প্রবাসী ১৩৪১ শ্রাবণ
- ২৪৩ বর্ষবাণী। লেখ-চিত্র। বর্ষবাণী ১৩৪২
- ২৪৪ রাবিস রামায়ণের ভূমিকা। পদ্ম। নবমঞ্জরী ১৩৪৩
- ২৪৫ বাসিন্দা-নিবাসিন্দার রূপকথা। গল্প। বর্ষবাণী ১৩৪৩
- ২৪৬ কাঁচায় পাকায়। গল্প। মোচাক ১৩৪৪ শ্রাবণ ॥ একে তিন তিনে এক
- ২৪৭ মারুতির পুঁথি। পুঁথির ভঙ্গীতে রামায়ণের গল্প। মোচাক ১৩৪৪-১৩৪৫ ॥ মারুতির পুঁথি। চাঁইবুড়োর পুঁথি
- ২৪৮ সিকস্তি পয়স্তি কথা। গল্প। রংমশাল ১৩৪৪ জ্যৈষ্ঠ ও ভাদ্র ॥ রং-বেরং
- ২৪৯ ভবের হাটে হেতি হোতি। গল্প। পাঠশালা ১৩৪৪ আশ্বিন-পৌষ ॥ রং-বেরং
- ২৫০ ভূত চৌদলী। পদ্ম। রংমশাল ১৩৪৪ কার্তিক
- ২৫১ হেতি হোতির বৃত্তান্ত। গল্প। সোনার কাঠি ১৩৪৫
- ২৫২ দেবীর বাহন। গল্প। ছোটদের মাধুকরী ১৩৪৫ ॥ রং-বেরং
- ২৫৩ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৫ বৈশাখ
- ২৫৪ শিশুসাহিত্য। প্রবন্ধ। রংমশাল ১৩৪৫ আষাঢ়
- ২৫৫ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৫ আশ্বিন
- ২৫৬ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৫ কার্তিক
- ২৫৭ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৫ অগ্রহায়ণ

৩৪ নলিনীকান্ত মজুমদারের ছবির প্রতিলিপি-সংগ্রহের সমালোচনা।

৩৫ ব্রিটিশ চার্চ কলেজে প্রদত্ত বক্তৃতা।

৩৬ উদয়শঙ্করের নৃত্য উপলক্ষে লেখা।

- ২৫৮ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৫ পৌষ
 ২৫৯ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৫ ফাল্গুন
 ২৬০ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৫ চৈত্র
 ২৬১ পোড়ালঙ্কার পুঁথি। পুঁথির ভঙ্গিতে রামায়ণের গল্প : অসম্পূর্ণ। মৌচাক ১৩৪৬ বৈশাখ-ভাদ্র, অগ্রহায়ণ
 ২৬২ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৬ বৈশাখ
 ২৬৩ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৬ জ্যৈষ্ঠ
 ২৬৪ বাদশাহী গল্প। গল্প। রংমশাল ১৩৪৬ আষাঢ়
 ২৬৫ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ ভাদ্র
 ২৬৬ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ আশ্বিন
 ২৬৭ শিল্পীর খেলা। প্রবন্ধ। শারদীয়া আনন্দবাজার ১৩৪৬
 ২৬৮ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ কা্তিক
 ২৬৯ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ অগ্রহায়ণ
 ২৭০ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ পৌষ
 ২৭১ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ মাঘ
 ২৭২ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ ফাল্গুন
 ২৭৩ বড় জ্যাঠামশায়। স্মৃতিকথা। প্রবাসী ১৩৪৬ চৈত্র
 ২৭৪ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৬ চৈত্র
 ২৭৫ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ বৈশাখ
 ২৭৬ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ জ্যৈষ্ঠ
 ২৭৭ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ শ্রাবণ
 ২৭৮ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ ভাদ্র
 ২৭৯ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ আশ্বিন
 ২৮০ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ কা্তিক
 ২৮১ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ অগ্রহায়ণ
 ২৮২ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ পৌষ
 ২৮৩ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ মাঘ
 ২৮৪ চট জলদী কবিতা। পद्य। রংমশাল ১৩৪৭ ফাল্গুন
 ২৮৫ আমার ছবি ও বই লিখতে শেখা এবং আমার মাষ্টারি। স্মৃতিকথা। প্রবাসী ১৩৪৮ বৈশাখ ॥ জোড়াসাঁকোর ধারে
 ২৮৬ মহাবীরের পুঁথি। পুঁথির ভঙ্গিতে রামায়ণের গল্প। রংমশাল ১৩৪৮ আশ্বিন - ১৩৫০ ভাদ্র
 ২৮৭ রবিকাকার গান। স্মৃতিকথা। কবিতা ১৩৪৮ আষাঢ় ॥ ঘরোয়া
 ২৮৮ শিশুদের রবীন্দ্রনাথ। স্মৃতিকথা। রংমশাল ১৩৪৮ আষাঢ়
 ২৮৯ আবহাওয়া। স্মৃতিকথা। শনিবারের চিঠি ১৩৪৮ আশ্বিন

- ২২০ রূপকথা। আদিকথা। স্বতিকাথা। রূপকথা ১৩৪৮ আশ্বিন
- ২২১ প্রভাত। পদ্ম। অলক। ১৩৪৮ কার্তিক
- ২২২ রেনি ডে। গল্প। মধুমেলা ১৩৪৯ ॥ রং-বেরং
- ২২৩ উড়নচণ্ডীর পালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া আনন্দবাজার ১৩৪৯
- ২২৪ মাসীমা। গল্প। বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৪৯ শ্রাবণ ॥ মাসি
- ২২৫ আমাদের সকালের পুজো। স্বতিকাথা। শারদীয়া আনন্দবাজার ১৩৪৯
- ২২৬ ফাষ্ট টু লাষ্ট^{৩৭}। গল্প। শনিবারের চিঠি ১৩৪৯ কার্তিক
- ২২৭ হারজিত। গল্প। পাঠশালা ১৩৪৯ পৌষ
- ২২৮ রাতশেষের গান। পদ্ম। পাঠশালা ১৩৪৯ পৌষ
- ২২৯ দুই সন্ধানী। প্রবন্ধ। বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৪৯ মাঘ
- ৩০০ বনলতা। গল্প। বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৪৯ চৈত্র ॥ মাসি
- ৩০১ মউর ছালের পালা। যাত্রার পালা। দিগন্ত ১৩৫০
- ৩০২ টুকরী বুড়ি। গল্প। শারদীয়া আনন্দবাজার ১৩৫০
- ৩০৩ চৈত্রের মুহূর্ত। গল্পকবিতা। বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৫০ বৈশাখ
- ৩০৪ হাতে খড়ি। গল্প। বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৫০ জ্যৈষ্ঠ ॥ মাসি
- ৩০৫ কঙ্কমের পালা। যাত্রার পালা। রংমশাল ১৩৫০ আশ্বিন-পৌষ
- ৩০৬ ভারতীয় চিত্রকলার প্রচারে রামানন্দ। স্বতিকাথা। প্রবাসী ১৩৫০ পৌষ
- ৩০৭ আমাদের পারিবারিক সঙ্গীতচর্চা। স্বতিকাথা। গীতবিতান বার্ষিকী ১৩৫০ মাঘ
- ৩০৮ শুভ কামনায়^{৩৮}। আশীর্বাণী। জয়ন্তী মোচাক ১৩৫১
- ৩০৯ গজকচ্ছপের পালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া দেশ ১৩৫১
- ৩১০ শিশু সাহিত্য^{৩৯}। প্রবন্ধ। প্রবাসী ১৩৫১ বৈশাখ
- ৩১১ মোচাক মেলা। প্রবন্ধ। মোচাক ১৩৫১ বৈশাখ
- ৩১২ মা গঙ্গা। স্বতিকাথা। বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৫১ বৈশাখ-আষাঢ় ॥ জোড়াসাঁকোর ধারে
- ৩১৩ ভূতপতঙ্গীর যাত্রা। যাত্রার পালা। রংমশাল ১৩৫১ বৈশাখ-ফাল্গুন
- ৩১৪ বহিঃ। গল্প। দেশের মাটি ১৩৫১ আশ্বিন ॥ রং বেরং
- ৩১৫ রথোযাত্রা গীতাভিনয়। যাত্রার পালা। অর্চনা ১৩৫২ বৈশাখ
- ৩১৬ রতনমালার বিয়ে। গল্প। শারদীয়া আনন্দবাজার ১৩৫২
- ৩১৭ চাঁদদাদার গল্প। গল্প। শারদীয়া দেশ ১৩৫২
- ৩১৮ নিদ্রাপরী তন্ত্রাপরীর গান। পদ্ম। কলরব ১৩৫২

৩৭ শনিবারের চিঠি সম্পাদকের মন্তব্য—‘এই গল্পের গোড়ার দিকের ঘটনা বিশ্বভারতী পত্রিকা ভাঙ্গা সংখ্যার মাসি গল্পে ‘দুইখা’।

৩৮ মোচাকের পঁচিশ বৎসর পূর্ণ হওয়ায় লিখিত।

৩৯ প্রবাসী বঙ্গসাহিত্য সম্মেলন, দিল্লীতে পঠিত।

- ৩১৯ নতুন বছর^{১০}। লেখ-চিত্র। উদয়াচল ১৩৫২ আষাঢ়
- ৩২০ আলিপনা। প্রবন্ধ : শিল্পবিষয়ক। বিশ্বভারতী পত্রিকা ১৩৫২ আষাঢ়
- ৩২১ কাঠবেড়ালের পুঁথি। গল্প। মৌচাক ১৩৫২ কা্তিক
- ৩২২ ধোড়াকাক বুড়োশায়ালের পালা। যাত্রার পালা। আকাশদীপ ১৩৫৩
- ৩২৩ নেই ও আছে^{১১}। প্রবন্ধ। রংমশাল ১৩৫৩ আষাঢ়
- ৩২৪ শিক্ষাবাদ বিবরণ পত্ৰ। গল্প। সপ্তডিঙা ১৩৫৩ ॥ রং-বেরং
- ৩২৫ কলাবনের কলা। গল্প। শারদীয়া দেশ ১৩৫৪
- ৩২৬ রামানন্দজীবনী। গ্রন্থ-সমালোচনা। প্রবাসী ১৩৫৪ পৌষ
- ৩২৭ অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুরের আশীর্বাণী^{১২}। আশীর্বাণী। বিশ্ববার্তা ১৩৫৫, ২৫ বৈশাখ
- ৩২৮ বেণুকুঞ্জের পালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া দেশ ১৩৫৫
- ৩২৯ সব পেয়েছির আসর।। শারদীয়া যুগান্তর ১৩৫৫
- ৩৩০ যুগাবতার পালা। যাত্রার পালা। ছায়াপথ ১৩৫৫
- ৩৩১ সোকার ঘটকালি। গল্প। শারদীয়া বহুমতী ১৩৫৬
- ৩৩২ লক্ষকর্ণ পালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া দেশ ১৩৫৬
- ৩৩৩ তালপাতি। পত্ৰ। শারদীয়া আনন্দবাজার ১৩৫৭
- ৩৩৪ ঋষিযাত্রা। যাত্রার পালা। শারদীয়া দেশ ১৩৫৭
- ৩৩৫ অতীত ও বর্তমান বাংলা। প্রবন্ধ। পুনশ্চ ১৩৫৭ আশ্বিন
- ৩৩৬ অক্ষরদের গান। কবিতা। শারদীয়া আনন্দবাজার ১৩৫১
- ৩৩৭ আশীর্বাদ। আশীর্বাণী। চয়নিকা ১৩৫৮ বৈশাখ
- ৩৩৮ ছেলে-বুড়ো। গল্পছন্দ। কথাসাহিত্য ১৩৫৮ পৌষ
- ৩৩৯ হংসনামা। যাত্রার পালা। শারদীয়া দেশ ১৩৫৯
- ৩৪০ এসপার ওসপার^{১৩}। যাত্রার পালা। শারদীয়া দেশ ১৩৬০
- ৩৪১ শান্তিনিকেতনে আচার্য অবনীন্দ্রনাথের প্রথম ভাষণ^{১৪}। শ্রীহরীচন্দ্র কর 'শান্তিনিকেতনের শিক্ষা ও সাধনা', আশ্বিন ১৩৬০
- ৩৪২ সূর্য্য কি করতে এলেন^{১৫}। গল্প। সমকালীন ১৩৬১ শারদীয়া
- ৩৪৩ উড়ে চিঠি (এয়ার মেল)^{১৬}। প্রবন্ধ। স্ফটিকিতা ১৩৬১ শারদীয়া

৪০ ১৩৪২এর বর্ষবাণীতে 'বর্ষবাণী' নামে প্রকাশিত।

৪১ অবনীন্দ্রনাথের সাতাল্ল বছরের জন্মদিনে লিখিত।

৪২ রবীন্দ্র-জন্মোৎসব উপলক্ষে রচিত।

৪৩ এই নামে যে নাটক আশ্বিন ১৩৩০এর ভারতীতে প্রকাশিত হইয়াছিল তাহা তইতে যাত্রার পালায় ভাঙা।

৪৪ ভাষণের তারিখ সম্ভবতঃ ১৩৪৮ চৈত্র।

৪৫ প্রাচীর ১৩৩০ ভাষ্য সংখ্যা প্রকাশিত 'জলে স্থলে' নামক গল্পের প্রথম খণ্ড।

৪৬ নাচঘর হইতে উদ্ধৃত।

- ৩৪৪ বৃক ও মেঘপালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া বহুমতী ১৩৬১
 ৩৪৫ জাবালির পালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া দেশ ১৩৬১
 ৩৪৬ হানাবাড়ির কারখানা। উপস্থাপন। মোচাক ১৩৬১ বৈশাখ-কার্তিক
 ৩৪৭ অবনীন্দ্রনাথের পত্র^{৪৭}। পত্র। পড়ে লেখা। কথাশিল্প ১৩৬১ মাঘ
 ৩৪৮ গজকচ্ছপের বৃত্তান্ত। গল্প। দেবালয় ১৩৬২
 ৩৪৯ উড়ো পাখী। স্মৃতিকথা। সমকালীন ১৩৬২ বৈশাখ
 ৩৫০ এ কার জন্ত। পত্র। ঋতুপত্র ১৩৬২ গ্রীষ্ম সংখ্যা
 ৩৫১ পরবশ। প্রবন্ধ। সমকালীন ১৩৬২ শারদীয়া
 ৩৫২ ফসকান পালা। যাত্রার পালা। জয়যাত্রা ১৩৬৩
 ৩৫৩ দুই পথিক ও ভল্লকের পালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া বহুমতী ১৩৬৩
 ৩৫৪ শ্রীকৃষ্ণকথা। গল্প : অসম্পূর্ণ। টুকরো কথা ১৩৬৩ শ্রাবণ
 ৩৫৫ নল-দময়ন্তী। গল্প : অসম্পূর্ণ। টুকরো কথা ১৩৬৩ শ্রাবণ
 ৩৫৬ কাক ও পনির পালা। যাত্রার পালা। মোচাক ১৩৬৩ কার্তিক
 ৩৫৭ অবনীন্দ্রনাথের চিঠি^{৪৮}। পত্র। সংযোগ ১৩৬৪ শ্রাবণ
 ৩৫৮ পুতলীর পালা। যাত্রার পালা। শারদীয়া বহুমতী ১৩৬৫
 ৩৫৯ ক্রৌঞ্চ ক্রৌঞ্চী পালা। যাত্রার পালা। মোচাক ১৩৬৫ কার্তিক
 ৩৬০ ছড়া। পত্র। উত্তরসূরী ১৩৬৫ কার্তিক
 ৩৬১ গোল্ডেন গুজ পালা। যাত্রার পালা। দেবদেউল ১৩৬৬

তারিখ জানা যায় নি

- ৩৬২ ভূতের কেতন। পত্র। সোনালি ফসল
 ৩৬৩ জেস্তু দেশ। পত্র। ছোটদের বায়িকী
 ৩৬৪ নগ্ন ক্ষপণকে দেশে রজকঃ কি করিষ্ঠতি। প্রবন্ধ। মাসপয়লা

অবনীন্দ্রনাথের ভূমিকা সংবলিত গ্রন্থ

- ১ জেবুন্নিসা বেগম। সমরেন্দ্রচন্দ্র দেববর্মণ। ১৩০৬ অগ্রহায়ণ
- ২ অজন্তা। শ্রীঅসিতকুমার হালদার। ১৩২০
- ৩ রাজাবাদশ। ব্রজেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়। ১৩২৮
- ৪ মন্দিরের কথা। শ্রীগুরুদাস সরকার। ১৩২৮
- ৫ ভারতের দেবদেউল। জ্যোতিষচন্দ্র ঘোষ। ১৩৪৮ বৈশাখ

৪৭ পৌত্র অমিতেন্দ্রনাথকে লেখা।

৪৮ কস্তা হরুপা দেবীকে সাহাজাদপুর হইতে লেখা।

এই সকল পরিস্কার-বিরোধী শ্রমের
একত্র সমন্বয়ে প্রস্তুত.

নিবে কালি শুকায় না ;
কিন্তু কাগজে দ্রুত শুকায় ।

রাঙের যথেষ্ট গভীরতা ; তবু
অবাধে লেখা এগিয়ে চলে ।

লেখা ধুয়ে - মুছে যায় না ;
অখণ্ড কলম পরিষ্কার রাখে ।

সুলেখা ক লি

অন্য কোন কারণে না হ'লেও অন্ততঃ এই কারণেই
সুলেখা আজ সর্বোচ্চ বিক্রয়ের গৌরব অর্জন করেছে ।



সুলেখা ওয়ার্কস লিমিটেড

কলিকাতা • দিল্লী • বম্বে • মাদ্রাজ

বসুমতী সাহিত্য মন্দির

বাঙলা সাহিত্যের মণিমুক্তা

স্বর্গীয় মহাশয় কালীপ্রসন্ন সিংহ কর্তৃক

মূল সংস্কৃত হইতে বাঙলা ভাষায় অনূদিত

মহাভারত। ১ম খণ্ড ৮৮

কাশীদাসী মহাভারত ১০৮

কৃষ্ণবাসী রামায়ণ ৮৮

॥ গ্রন্থাবলী সাহিত্যের বিজয়বৈজয়ন্তী ॥

দীনবন্ধু গ্রন্থাবলী

১ম : ২৮, ২য় : ২৮

রামপদ মুখোপাধ্যায়

গ্রন্থাবলী

৩

শ্রীরামচরিতমানস

(তুলসীদাসী রামায়ণ)

সেক্সপীয়র গ্রন্থাবলী

১ম : ২১০, ২য় : ২১০

স্কটের গ্রন্থাবলী

২য় : ২৮, ৩য় : ১১০

যোগবাশিষ্ঠ রামায়ণ

বৈরাগ্য ও মুমুক্শু প্রকরণ ৭১০

মানিক বন্দ্যোপাধ্যায়

গ্রন্থাবলী ১ম ও ২য় ৪৮

ঔদীনেন্দ্র রায় গ্রন্থাবলী

১ম : ৩১০, ২য় : ৩১০

স্থিতি প্রকরণ ৭৮

বিভূতিভূষণ মুখো গ্রন্থাবলী

৩১০

শিবরাম চক্রবর্তী

গ্রন্থাবলী

২১০

বেদান্তসার ১১০

জগদীশ গুপ্ত গ্রন্থাবলী

৩৮

নৃপেন্দ্রকৃষ্ণ গ্রন্থাবলী

৩১০

দেবেশ্বনাথ বসু রচিত

শ্রীকৃষ্ণ ১৫৮

প্রভাবতী দেবী সরস্বতী

গ্রন্থাবলী ৩১০

মণিলাল বন্দ্যোপাধ্যায়

গ্রন্থাবলী ১ম : ৩৮, ২য় : ৩৮

কবীরের দোঁহাবলী ১৫০

অসমঞ্জ মুখোপাধ্যায়

গ্রন্থাবলী ৩৮

ডাঃ নীহার গুপ্ত গ্রন্থাবলী

৩১০

সত্যচরণ শাস্ত্রী প্রণীত

মহারাজ নন্দকুমার ২৮

সংসাহিত্য গ্রন্থাবলী

১ম : ২৮, ২য় : ৩৮, ৪র্থ : ২৮

হেমেন্দ্রকুমার রায়

গ্রন্থাবলী

৩৮

ছত্রপতি শিবাজী ২৮

প্রেমেন্দ্র মিত্র গ্রন্থাবলী ২১০

শৈলজানন্দ গ্রন্থাবলী

১ম : ৩১০, ২য় : ৩৮

জালিয়াং ক্লাইভ ২৮

প্রতাপাদিত্য ২৮

॥ ব স ম তী সা হি ত্য ম ন্দি র ॥

॥ কলিকাতা ১২ ॥

গীতিকাব্যের মত মধুর ও উপজ্ঞাসের মত চিত্তাকর্ষক ভ্রমণকাহিনী

মণীন্দ্রনারায়ণ রায়ের নবতম গ্রন্থ

“বহুরূপে—”

কেদার-বদরীর বহু পুরাতন পথ এই গ্রন্থে নূতন আলোকসম্পাতে উজ্জলতর হয়েছে।

বাংলা ভাষায় রচিত হিমালয়-ভ্রমণ সাহিত্যে অভুলনীয় সংযোজন

১০খানি আলোকচিত্রশোভিত প্রায় ৩০০ পৃষ্ঠার বই। মূল্য—৬.৫০ টাকা।

যোগেশচন্দ্র বাগল

ব্রজেননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

বিজ্ঞাসাগর-পরিচয়

বিজ্ঞাসাগর সম্পর্কে যশস্বী লেখকের প্রামাণ্য জীবনীগ্রন্থ। স্বল্প-পরিসরে বিজ্ঞাসাগরের বিরাট জীবন ও অনগ্রসাধারণ প্রতিভার নির্ভরযোগ্য আলোচনা। দাম দুই টাকা।

প্রবোধেন্দুনাথ ঠাকুর রচিত

দশকুমার চরিত

দণ্ডীর মহাগ্রন্থের অন্তর্বাদ। প্রাচীন যুগের উচ্ছ্রা ও উচ্ছ্রল সমাজের এবং ক্রুরতা, পলতা, ব্যভিচারিতায় মগ্ন রাজপরিবারের চিত্র। বিকারগ্রস্ত অতীত সমাজের চির-উজ্জল আলোখ্য। দাম চার টাকা। এই লেখকের অত্র অন্তর্বাদ : বাণভট্টের হর্ষচরিত ও কালিদাসের কুমারসম্ভব।

হুম্মিল রায় রচিত

আলেখ্যদর্শন

কালিদাসের মেঘদূত খণ্ডকাব্যের মর্মকথা। কালিদাসের কোনো ভাষ্যকার এমন ভাবে কাব্যের অন্তর্ভাগী ব্যক্ত করেন নি। দাম আড়াই টাকা।

স্ববোধকুমার চক্রবর্তী রচিত

রম্যাণি বীক্ষ্য

দক্ষিণ-ভারতের সুবিস্তৃত ভ্রমণ-কাহিনী। ভ্রমণের সরসতার সঙ্গে ইতিহাসের তথ্যকথার অপূর্ব সমাবেশ। অল্পসঙ্কিৎস পাঠকের পক্ষে পরম উপাদেয় এই চিত্রসম্বলিত মনোরম গ্রন্থখানি। রেক্সিনে বঁধাই জ্যাকেট। দাম সাত টাকা।

তারানন্দ বন্দ্যোপাধ্যায় রচিত

জলসাঘর

‘জলসাঘর’ গল্পসংগ্রহ তারানন্দরের শ্রেষ্ঠ গল্প-পুস্তক। রায়বাড়ি ও জলসাঘর গল্পে বংশপরম্পরায় রায়দের যে উত্থান-পতনের কাহিনী বর্ণিত হয়েছে তা যেমন করুণ তেমনই মধুর। দাম চার টাকা।

শরৎ-পরিচয়

শরৎ-জীবনীর বহু অজ্ঞাত তথ্যের খুঁটিনাটি সমেত শরৎচন্দ্রের স্থপাঠ্য জীবনী। শরৎচন্দ্রের পত্রাবলী যুক্ত ‘শরৎ-পরিচয়’ সাহিত্যরসিকের পক্ষে তথ্যবহুল নির্ভরযোগ্য বই। দাম সাড়ে তিন টাকা।

অমলা দেবী রচিত

কল্যাণ-সঙ্ঘ

‘কল্যাণ-সঙ্ঘ’কে কেন্দ্র করে অনেকগুলি যুবক-যুবতীর ব্যক্তিগত জীবনের চাওয়া ও পাওয়ার বেদনামধুর কাহিনী। রাজনৈতিক পটভূমিকায় বহু চরিত্রের স্মরণীয়তম বিশ্লেষণ ও ঘটনার নিপুণ বিজ্ঞাস। দাম পাঁচ টাকা। লেখিকার অগ্রাঙ্ক উপজ্ঞাস : সরোজিনী, শেষ অধ্যায় ও স্থধার প্রেম।

বহুধারা গুপ্ত রচিত

তুহিন মেরু অন্তরালে

সরস ভঙ্গীতে লেখা কেদার-বদ্রী ভ্রমণের মনোজ্ঞ কাহিনী। ভ্রমণসাহিত্যে উল্লেখযোগ্য সংযোজন। দাম তিন টাকা।

সঞ্জীকান্ত দাস রচিত

রাজহংস

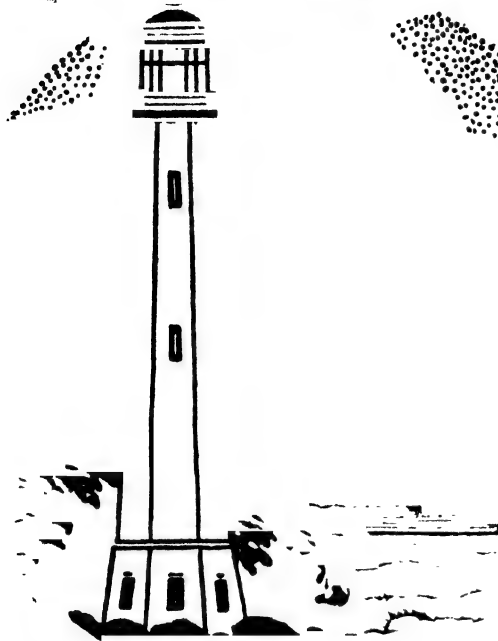
কবি সঞ্জীকান্তের সর্বশ্রেষ্ঠ পরিচয় তাঁর ‘রাজহংস কাব্যগ্রন্থে’। এই বহুপঠিত কাব্যগ্রন্থটি ছাড়া ‘পচিশে বৈশাখ’ ‘ভাব ও ছন্দ’ এবং ‘মানস সরোবর’ তাঁর অগ্রাঙ্ক উল্লেখযোগ্য কবিতার বই। দাম তিন টাকা।

বনমূল রচিত

মৃগয়া

বিচিত্র এক টেকনিকে লিখিত উপজ্ঞাস ‘মৃগয়া’। কাব্যে, গদ্যে, নাটকে লিখিত এর তিনটি পরিচ্ছেদ—গ্রামে, পথে, প্রান্তরে। বাংলা সাহিত্যে নতুন ধরনের বই। দাম তিন টাকা।

ସ୍ୱପ୍ନାଦାନୀୟ !



ଆପନାର ସ୍ୱପ୍ନ
ନିର୍ମାଣ ଓ
ତଦନୁସାଧନ
ପ୍ରୟୋଜନୀୟ

PHONE: 34-3793
Gram. Otagravure

ସେକ୍ସନ
ଅଟୋମାଟିକ
କୋମ୍ପାନୀ
କଲିକତା

ପ୍ରମୋସନ ଏଜେଣ୍ଟସ
ଆର୍ଟ୍ ପ୍ରିଣ୍ଟିଂ
ଏବଂ ଡିଜାଇନିଂ
କଲିକତା



বিশ্বভারতী গবেষণা গ্রন্থমালা

কিত্তিমোহন সেন

প্রাচীন ভারতে নারী

২'০০

প্রাচীন ভারতে নারীর অবস্থা ও অধিকার সম্বন্ধে শাস্ত্র-প্রমাণযোগে বিস্তৃত আলোচনা।

শ্রীসুখময় শাস্ত্রী সপ্ততীর্থ

তন্ত্রপরিচয়

২'০০

হিন্দুধর্মে তন্ত্রের প্রভাব, আগমাদি সংজ্ঞার অর্থ, তন্ত্রের কর্মকাণ্ড ইত্যাদি বিষয়ের আলোচনা।

মীমাংসাদর্শন

১'০০

মীমাংসা-শাস্ত্রে প্রবেশেচ্ছ পাঠকগণের উপযোগিতার প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া রচিত।

জৈমিনীয় ন্যায়মালাবিস্তরঃ

৫'৫০

পরীক্ষার্থীদের সুবিধার জন্য টিপ্পনী ও বঙ্গানুবাদ সংযোজন করিয়া এই গ্রন্থের প্রথম অধ্যায় সম্পাদন করা হইয়াছে।

মহাভারতের সমাজ। ২য় সংস্করণ

১২'০০

মহাভারতের সামাজিক ও দার্শনিক সর্ববিধ আলোচনাই এই গ্রন্থে স্থান পাইয়াছে। ইহাতে প্রাচীন ভারতের সমাজের একটি সম্পূর্ণ চিত্র দেখিতে পাওয়া যায়।

শ্রীসুজিতকুমার মুখোপাধ্যায়

শান্তিদেবের বোধিচর্যাবতার

২'৫০

আচার্য শান্তিদেবের অপূর্ব গ্রন্থ বোধিচর্যাবতারের সরল অনুবাদ।

মৈত্রীসান্দন

০'৫০

প্রাচীন ভারতে বৈদিক ও বৌদ্ধ সাধকগণের মৈত্রী-সাধনার যে পরিচয় আমরা সংস্কৃত সাহিত্যে পাই, এই গ্রন্থ তাহার উদ্ভূতি সহযোগে আলোচনা।

প্রবোধচন্দ্র বাগচী -সম্পাদিত

সাহিত্যপ্রকাশিকা প্রথম খণ্ড

১০'০০

শ্রীসত্যেন্দ্রনাথ ঘোষাল-সম্পাদিত কবি দৌলত কাজির 'সতী ময়না ও লোর-চন্দ্রাবতী', এবং শ্রীসুখময় মুখোপাধ্যায়-সম্পাদিত 'বাংলার নাথসাহিত্য' এই খণ্ডে প্রকাশিত হইয়াছে।

শ্রীপঞ্চানন মণ্ডল -সম্পাদিত

সাহিত্যপ্রকাশিকা দ্বিতীয় খণ্ড

৬'০০

শ্রীরূপগোষাশ্রমীর 'ভক্তিরসামৃতসিদ্ধি' বিশিষ্ট সংস্কৃত প্রমাণগ্রন্থ। সপ্তদশ শতাব্দীর প্রথম পাদে এই গ্রন্থের যে ভাবানুবাদ হয় তাহার বিভিন্ন প্রাচীন পুঁথি-অবলম্বনে বিস্তৃত ভূমিকার সহিত শ্রীহর্ষণচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক সম্পাদিত।

সাহিত্যপ্রকাশিকা তৃতীয় খণ্ড

৮'০০

বাঙ্গালার নাথ-পন্থের মত ধর্ম-পন্থেও ভারতীয় মনোভাব চিন্তাধারার বহু বিকাশের আলোচনা সংবলিত। নবাবিস্তৃত যাদুনাথের ধর্মপুরাণ ও রামাই পণ্ডিতের অনাত্তের পুঁথি মুদ্রিত হইয়াছে।

সাহিত্যপ্রকাশিকা চতুর্থ খণ্ড

১৫'০০

এই খণ্ডে দ্বিজ হরিদেবের রচনাবলী মুদ্রিত হইয়াছে।

চিঠিপত্রে সমাজচিত্র দ্বিতীয় খণ্ড

১৫'০০

বিশ্বভারতী-সংগ্রহ হইতে ৪৫০ ও বিভিন্ন সংগ্রহের ১৮২ : মোট ৬৩২খানি পুরাতন (খ্রী ১৬৫২-১৮৯২) চিঠিপত্র ও দলিল-দস্তাবেজের সংকলনগ্রন্থ।

পুঁথি-পরিচয়

প্রথম খণ্ড

১০'০০

দ্বিতীয় খণ্ড

১৫'০০

বিশ্বভারতী-সংগ্রহের সর্বসমেত ৬০০০ পুঁথির মধ্যে প্রাপ্ত ৫০০ পুঁথির বিবরণ-সম্বলিত এক একখানি খণ্ড প্রকাশ করিবার পরিকল্পনা। অন্ত্যায়ের মুদ্রিত।

বিশ্বভারতী

৬/৩ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন। কলিকাতা ৭

শ্রীজগদ্রলল নেহরুর
"GLIMPSES OF WORLD HISTORY" গ্রন্থের বঙ্গানুবাদ
বিশ্ব-ইতিহাস প্রসঙ্গ

শুধু ইতিহাস নয়, ইতিহাস নিয়ে সাহিত্য। ভারতের দৃষ্টিতে বিশ্ব-ইতিহাসের বিচার। সমগ্র পৃথিবীর অর্থ নৈতিক রাজনৈতিক ও সাংস্কৃতিক পটভূমিকায় গৃহীত মানবগোষ্ঠীর বিভিন্ন যুগের ক্রমিক চিত্রাবলী নিয়ে লিখিত একখানা শাস্ত্র গ্রন্থ। জে. এফ. হোরাবিন-অঙ্কিত ৫০খানা মানচিত্রসহ প্রায় হাজার পৃষ্ঠার বিরাট গ্রন্থ।

দ্বিতীয় সংস্করণ : ১৫০০ টাকা

শ্রীজগদ্রলল নেহরুর

আত্মচরিত

সচিত্র তৃতীয় সংস্করণ : ১০০০ টাকা।

শ্রীচক্রবর্তী রাজাগোপালাচারীর

ভারতকথা

দাম : ৮০০ টাকা।

অ্যালান ক্যাম্বেল জনসনের

ভারতে মাউন্টব্যাটেন

সচিত্র দ্বিতীয় সংস্করণ : ৭৫০ টাকা।

আর. জে. মিনির

চার্লস চ্যাপলিন

সচিত্র, দাম : ৫০০ টাকা।

প্রফুল্লকুমার সরকারের

জাতীয় আন্দোলনে রবীন্দ্রনাথ

তৃতীয় সংস্করণ : ২৫০ টাকা।

অনাগত। উপস্থাপন : ২০০ টাকা।

ব্রহ্মলগ্ন। উপস্থাপন : ২৫০ টাকা।

শ্রীসরলাবালা সরকারের

অর্থ্য। কবিতা-সঞ্চয়ন : ৩০০ টাকা।

ত্রৈলোক্য মহারাজের

গীতায় স্বরাজ। দ্বিতীয় সং : ৩০০

মেজর ডাঃ সত্যেন্দ্রনাথ বসুর

আজাদ হিন্দ ফৌজের সঙ্গে : ২৫০

শ্রীগৌরান্স প্রেস প্রাইভেট লি.

৫ চিন্তামণি দাস লেন। কলিকাতা ৯

তারানন্দ বন্দ্যোপাধ্যায়ের

প্রেমের গল্প

দাম : ৪০০ টাকা।

তিন শূন্য

দাম : ৩৫০ টাকা।

শ্রীঅচিন্ত্যকুমার সেনগুপ্তের

রূপসী রাত্রি

দাম : ৫০০ টাকা।

শ্রীহৃবোপ ঘোষের

শতকিয়া

দাম : ৮০০

ভারত প্রেমকথা।

ষষ্ঠ সংস্করণ : ৬০০ টাকা।

শ্রীশচীন্দ্রনাথ অধিকারীর

রবীন্দ্রমানসের উৎস-সন্ধান

দাম : ৩৫০ টাকা।

সত্যেন্দ্রনাথ মজুমদারের

বিবেকানন্দ চরিত। নবম সং : ৫০০

ছেলেদের বিবেকানন্দ। ৬ষ্ঠ : ১২৫

আচার্য ক্ষিতিমোহন সেনের

চিন্ময় বঙ্গ। দ্বিতীয় সং : ৪০০ টাকা।

সরলাবালা সরকারের

গল্পসংগ্রহ : ৫০০ টাকা।

আনন্দ পাবলিশার্স প্রাইভেট লি.

৫ চিন্তামণি দাস লেন। কলিকাতা ৯

বিশ্বভারতী পত্রিকা

সংস্কৃতি ও শিল্পকলার ক্ষেত্রে যে-সকল মনীষী নিজের শক্তি ও সাধনা দ্বারা অনুসন্ধান আবিষ্কার ও সৃষ্টির কার্যে নিবিষ্ট আছেন, শাস্তিনিকেতনে তাঁহাদের আসন রচনা করাই বিশ্বভারতীর প্রতিষ্ঠাতা-আচার্য রবীন্দ্রনাথের ঐকান্তিক লক্ষ্য ছিল। এই লক্ষ্যসাধনের অত্যন্ত উপায়রূপে বিশ্বভারতী পত্রিকা প্রকাশিত হইল। শাস্তিনিকেতনে বিদ্যার নানা ক্ষেত্রে যাঁহারা গবেষণা করিতেছেন এবং শিল্পসৃষ্টিকার্যে যাঁহারা নিযুক্ত আছেন, শাস্তিনিকেতনের বাহিরেও বিভিন্ন স্থানে যে-সকল জ্ঞানব্রতী সেই একই লক্ষ্যে আত্মনিয়োগ করিয়াছেন, তাঁহাদের সকলেরই শ্রেষ্ঠ রচনা এই পত্রে একত্র সমাহৃত হইবে।

[শ্রাবণ ১৩৪৯]

সম্পাদনা-সমিতি

শ্রীঅন্নদাশঙ্কর রায়

শ্রীপ্রতুলচন্দ্র গুপ্ত

শ্রীচারুচন্দ্র ভট্টাচার্য

শ্রীপ্রবোধচন্দ্র সেন

শ্রীপুলিনবিহারী সেন

শ্রীপ্রমথনাথ বিশী

¶ শ্রাবণ মাস হইতে বর্ষ আরম্ভ। বৎসরে চারিটি সংখ্যা প্রকাশিত হয়— শ্রাবণ-আশ্বিন কার্তিক-পৌষ মাঘ-চৈত্র ও বৈশাখ-আষাঢ়। প্রতি সংখ্যা মূল্য ১'০০, বার্ষিক সভাক ৫'৫০। কাগজ সার্টিফিকেট অব পোস্টিং লইয়া পাঠানো হয়।

॥ বর্ষের প্রথম সংখ্যা হইতে গ্রাহক করা হয় ॥

যাঁহারা রেজেষ্ট্রি ডাকে লইতে চান তাঁহাদের অতিরিক্ত ২'০০ দিতে হইবে।

¶ প্রথম বর্ষের মাসিক বিশ্বভারতী পত্রিকার সাত সংখ্যা পাওয়া যায়। একত্র ১'৭৫। তৃতীয় বর্ষের দ্বিতীয় তৃতীয় ও চতুর্থ সংখ্যা পাওয়া যাইবে। প্রতি সংখ্যা হাতে লইলে ১'০০।

¶ পঞ্চম হইতে একাদশ বর্ষ ও পঞ্চদশ বর্ষের সম্পূর্ণ সেট পাওয়া যায়। প্রতি সেট হাতে ৪'০০ ও রেজেষ্ট্রি ডাকে ৬'০০।

¶ দ্বাদশ এবং ত্রয়োদশ বর্ষ নিঃশেষিত।

¶ পত্র লিখিলে পুরাতন সংখ্যাগুলির বিস্তারিত সূচী পাঠানো হয়।

বিশ্বভারতী পত্রিকা ৬/৩ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন। কলিকাতা ৭



অলঙ্কারের আবেদন
এবং আকর্ষণ সত্যিই হয়
অপ্রতিরোধ্য যদি এর
পিছনে থাকে সেরা শিল্পীর সাধনা।
এবিষয়ে একবার আমাদের অলঙ্কারগুলো
পরীক্ষা করে দেখুন।



রাখাল চন্দ্র দে

স্বর্ণশিল্পী ও মণিকার

১২১, বহুবাজার স্ট্রীট। কলিকাতা ১২

স্থাপিত : ১২২০ বঙ্গাব্দ

ফোন : ৩৪-১২২২

রবীন্দ্র শতবর্ষপূর্তি গ্রন্থমালা

॥ রবীন্দ্র-পরিচিতি ॥

**রবীন্দ্র
জীবন
কথা
প্রভাতকুমার**

“চারিটি বিরাট খণ্ডে লিখিত ‘রবীন্দ্রজীবনী’র সংক্ষেপিত সংস্করণ বলে এই গ্রন্থটিকে গণ্য করলে ভুল করা হবে। ঐ বৃহদায়তন চার খণ্ড জীবনীর একটি সারসংকলন অবলম্বন করে শ্রীপ্রভাতকুমার মুখোপাধ্যায় নতুন করে এই গ্রন্থটি রচনা করেছেন। গ্রন্থের সবচেয়ে বিশেষত্ব এই যে গ্রন্থটি আদি থেকে অন্ত চলতি ভাষায় লেখা। গ্রন্থের শেষাংশে একটি সংক্ষিপ্ত বংশলতিকা, রবীন্দ্রগ্রন্থপঞ্জী ও রবীন্দ্ররচনাপঞ্জী অন্তর্ভুক্ত করে গ্রন্থটিকে আরও আকর্ষণীয় করে তোলা হয়েছে। রবীন্দ্রচর্চার পক্ষে গ্রন্থটি অপরিহার্য।”

—মাসিক বহুমতী

মূল্য ৬০০ টাকা

বিশ্বভারতী

৬৩ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন। কলিকাতা ৭

রবীন্দ্র শতবর্ষপূর্তি গ্রন্থমালা

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

২৫০)

রবীন্দ্রনাথ খৃষ্ট-জীবন ও -বাণীর যে ব্যাখ্যা বিভিন্ন সময়ে (১৯১০-১৯৩৬) করেছেন এই গ্রন্থে সেগুলি একত্র সংকলিত হয়েছে। সমাপ্ত অধিকাংশ রচনা ইতিপূর্বে রবীন্দ্রনাথের কোনো গ্রন্থে প্রকাশিত হয়নি। অবনীন্দ্রনাথ ও নন্দলাল-অঙ্কিত খৃষ্ট-চিত্রে ভূষিত। মূল্য ২'৫০ টাকা।

৩৪০তম সংস্করণ
১৯২৫-২৬

বিভিন্ন বৎসরে (১৯২১-১৯৪৭) রামমোহনের স্মরণ-সভায়, রামমোহন শতবার্ষিকীতে, ব্রাহ্মসমাজের শতবার্ষিক উৎসবে, মাঘোৎসবে রবীন্দ্রনাথ রামমোহন সম্বন্ধে যে-প্রবন্ধ পাঠ করেছেন, 'অভিভাষণ' দিয়েছেন, ও অল্প স্মৃত্তেও রামমোহন সম্বন্ধে যা বলেছেন, এই গ্রন্থের নূতন সংস্করণে তা যথাযথ সংকলন করবার চেষ্টা করা হয়েছে। পূর্ব সংস্করণের পর এই নূতন সংস্করণে, গ্রন্থাকারে অপ্রকাশিত অনেকগুলি রচনা সংগৃহীত হয়েছে। মূল্য ৩'০০, বোর্ড বাঁধাই ৪'০০ টাকা।

চিঠিমালা

সপ্তম খণ্ড

কাদম্বিনী দত্ত ও ত্রীমতী নিবাসিনী সরকারকে লিখিত পত্রগুলি।

মূল্য কাগজের মলাট ৩'০০, বোর্ড বাঁধাই ৪'৩০ টাকা

জীবনস্মৃতি

গগনেন্দ্রনাথ ঠাকুর -অঙ্কিত চিত্রাবলী-বিভূষিত শোভন সংস্করণ

এই সংস্করণে সুবিস্তৃত গ্রন্থপরিচয় আছে : মূল্য বোর্ড বাঁধাই ১২'০০ টাকা

মুগা ও চামড়া বাঁধাই ২০'০০ টাকা

॥ অষ্টম সংস্করণ ॥

সংক্ষিপ্ত গ্রন্থপরিচয় সংবলিত কাগজের মলাট : ৩'৫০ টাকা

বিস্তৃত গ্রন্থপরিচয় সংবলিত সাধারণ সংস্করণ যন্ত্রস্থ

বিশ্বভারতী

৬/৩ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন। কলিকাতা ৭

রবীন্দ্র সতস্বপ্নীতি গ্রন্থমালা

ইন্দিরা দেবী চৌধুরানী

রবীন্দ্রস্মৃতি

“কোনো মহাপুরুষকে বাইরের লোকে যেভাবে দেখে বা তাঁর প্রতিভার যে পরিমাণ পরিচয় পায়, ঘরের লোকের দৃষ্টিভঙ্গি ঠিক সে রকম নয়। তারা বেশি কাছ থেকে দেখে বলে যেমন তার ব্যাপক বা সমগ্র ব্যক্তিত্বের অহুধাবন করতে পারে না, তেমনি অনেক ছোটখাটো ইঙ্গিত জানতে পায়, যা বাইরের লোকের অধিগম্য নয়। আত্মীয়মাত্রেয়ই যে এই সৌভাগ্য ঘটে তা নয়, তবে নানা ঘটনাচক্রে আমরা বহুদিন ধরে তাঁর নিকটসামিধ্য এবং ঘনিষ্ঠপরিচয় পাবার সুযোগ পেয়েছিলুম। সেই ছোটখাটো পরিচয়-খণ্ডগুলি একত্র করে এই স্মৃতিপটে সাজিয়ে দেবার চেষ্টা করেছি।” গ্রন্থমুখ : রবীন্দ্রস্মৃতি

সৃষ্টি ॥ সংগীতস্মৃতি, নাট্যস্মৃতি, সাহিত্যস্মৃতি, ভ্রমণস্মৃতি, পারিবারিক স্মৃতি

মূল্য ২'০০ : বোর্ড বাঁধাই ও বহুচিত্র-শোভিত ৩'৫০ টাকা

লেখিকা র অগ্রাগ্র গ্রন্থ

নারীর উক্তি

এই গ্রন্থে সাহিত্যে সমাজে বা ব্যক্তিগত ব্যবহারে শালীনতার প্রয়োজন কতটা তার গোলাগুলি আলোচনা আছে। তা ছাড়া, ‘বর্তমান স্ত্রী শিক্ষা-বিচার’ ‘সম্বন্ধ’ ‘আদর্শ’ ‘পাটেল-বিল’ ‘বঙ্গনারী—কঃ পদ্মা, কি ছিল, কি হল, কি হতে চলিল’ ইত্যাদি প্রবন্ধে লেখিকার স্বদীর্ঘ জীবনের অভিজ্ঞতালব্ধ সহজ ও সরস অভিমত গ্রন্থটিকে স্বপাঠ্য করেছে। মূল্য ২'৫০ টাকা

বাংলার স্ত্রী-আচার

পশ্চিম উত্তর ও পূর্ব বঙ্গের বিবাহ-পূর্ব বিবাহ-কালীন ও বিবাহ-উত্তর স্ত্রী-আচারসমূহের বিবরণ। গ্রন্থশেষে বিবাহের গান সমিবিষ্ট। মূল্য ১'৩০ টাকা

রবীন্দ্রসংগীতের ত্রিবেণীসংগম

রবীন্দ্রনাথ গানের ক্ষেত্রেও কি রকম পরকে আপন করে নিতে পেরেছেন, চলিত কথায় যাকে গান-ভাড়া বলা হয়—তার পরিধি কত বিস্তৃত এবং তাতেও কি রকম অপরূপ কারিগরি দেখিয়েছেন, দৃষ্টান্ত-সহ আলোচনা। প্রত্যেক সংগীত-রসিকদের অবশ্যপাঠ্য বই। মূল্য ০'৮০ নয়া পয়সা

বিশ্বভারতী

৬/৩ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন। কলিকাতা ৭

বিশ্বভারতী পত্রিকা

কলকাতার গ্রাহকবর্গ

স্থানীয় গ্রাহকদের সুবিধার জন্ত কলকাতার বিভিন্ন অঞ্চলে নিয়মিত ক্রেতারূপে নাম রেজিস্ট্রি করবার এবং বার্ষিক চার সংখ্যার মূল্য চার টাকা অগ্রিম জমা নেবার ব্যবস্থা হয়েছে। এই সকল কেন্দ্রের নাম ও ঠিকানা উল্লিখিত হল—

বিশ্বভারতী গ্রন্থালয়

২ কলেজ স্টোয়ার

বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ

৬/৩ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন

জিজ্ঞাসা

১৩৩এ রাসবিহারী অ্যাভিনিউ

জিজ্ঞাসা

৩৩ কলেজ রো

ভবানীপুর বুক ব্যুরো

২বি জামা প্রসাদ মুখার্জি রোড

যাঁরা এইরূপ গ্রাহক হবেন, পত্রিকার কোনো সংখ্যা প্রকাশিত হলেই তাঁদের সংবাদ দেওয়া হবে এবং সেই অনুযায়ী গ্রাহকগণ তাঁদের সংখ্যা সংগ্রহ করে নিতে পারবেন। এই ব্যবস্থায় ডাকব্যয় বহন করবার প্রয়োজন হবে না এবং পত্রিকা হারাবার সম্ভাবনা থাকে না।

মফস্বলের গ্রাহকবর্গ

যাঁরা ডাকে কাগজ নিতে চান তাঁরা বার্ষিক মূল্য ৫'৫০ বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ কলিকাতা ৭ ঠিকানায় পাঠাবেন। কাগজ সার্টিফিকেট অব পোস্টিং রেখে পাঠানো হয়; যাঁরা রেজিস্ট্রি ডাকে নিতে চান তাঁরা অতিরিক্ত ২ পাঠাবেন।

বিশ্বভারতী

৬/৩ দ্বারকানাথ ঠাকুর লেন। কলিকাতা ৭

চাণক্য সেন-এর

অবিস্মরণীয় নতুন উপজ্ঞাস

রাজপথ জনপথ

‘রাজপথ জনপথ’ বাংলা সাহিত্যে আঞ্চলিকতা পরিহার করে আন্তর্জাতিকতায় উত্তরণের প্রথম পথ। দাম ৬'৫০ ন. প.

স্টিফান জাইগ-এর বিখ্যাত উপজ্ঞাস

Beware of Pity-র বঙ্গানুবাদ

করণ কোরো না

অনুবাদ শান্তিরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায়

দাম : ৬'০০

আমাদের অজানা বই

রেজর্স এজ। সমারসেট মম ৬'০০ ॥
অভিশপ্ত উপত্যকা। কোনান ডয়েল।
৪'০০ ॥ ডোরিয়ান গ্রেস ছবি। অসকার
ওয়াইল্ড। ৪'৪০ ॥ থ্যাক্স ইউ জীভস।
পি. জি. ওডহাউস। ৪'০০ ॥ সান্তা
লুসিয়া। জন গলসওয়ার্ডি ৩'০০ ॥ অভাগ।
গর্কি। ৩'০০ ॥ পরকীয়া। চেখভ। ২'০০ ॥

উপজ্ঞাস

প্রিয়াল লতা ॥ সঞ্জয় ভট্টাচার্য ॥ ২'০০

বধু অমিতা ॥ হীরেন্দ্রনাথ দত্ত ॥ ২'০০

তিমিরভিনার ॥

শান্তিরঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় ॥ ৫'০০

বালির প্রাসাদ ॥

পুলকেশ দে সরকার ॥ ৪'০০

জলকণ্ঠার মন ॥

শচীন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ॥ ৩'০০

দুই সখী (গল্পগ্রন্থ) ॥ বিনয় চৌধুরী ॥ ২'০০

নবভারতী

কলিকাতা ১২

শ্রীসারিন্দু বসু

Early Works

ইণ্ডিয়ান মিউজিয়মে রক্ষিত 'অভিসারিকা' 'বুদ্ধ ও সৃজাতা' 'ওমর খৈয়ম' 'ঋতু সংহার' প্রভৃতি তেরোখানি সুবিখ্যাত চিত্রের রঙিন প্রতিলিপি। শ্রীনন্দলাল বসু, শ্রীঅর্ধেন্দুকুমার গঙ্গোপাধ্যায়, শ্রীমতী স্টেলা ক্রামরিশ ও শ্রীবিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায় লিখিত আলোচনা-সহ।

মূল্য ১৩.০০ টাকা।

বিশ্বভারতী

Statement about ownership and other particulars about

VISVA-BHARATI PATRIKA

FORM IV : Rule 8

1. Place of Publication	6/3, Dwarkanath Tagore Lane, Calcutta 7.
2. Periodicity of Publication	Quarterly.
3. Printer's Name	Sri Prabhat Chandra Ray.
Nationality	Indian.
Address	Sri Gouranga Press Private Ltd. 5, Chintamani Das Lane, Calcutta 9.
4. Publisher's Name	Sri Saradindu Bose.
Nationality	Indian.
Address	Visva-Bharati, 6/3, Dwarkanath Tagore Lane, Calcutta 7.
5. Editor's Name	Sri Pulinbihari Sen.
Nationality	Indian.
Address	Visva-Bharati, 6/3, Dwarkanath Tagore Lane, Calcutta 7.
6. Names and addresses of individuals who own the newspaper and partners or shareholders holding more than one per cent of total capital.	Visva-Bharati University, P.O. Santiniketan.		

I, Saradindu Bose, hereby declare that the particulars given above are true to the best of my knowledge and belief.

Date 30-3-60

SARADINDU BOSE
Signature of Publisher.



ইতিহাস ও ঐতিহাসিক উপন্যাস

সত্যেন্দ্রনাথ রায়

বাংলাসাহিত্যে ঐতিহাসিক উপন্যাসের জনপ্রিয়তা সম্প্রতি এমন আশাতীত রকমের বৃদ্ধি পেয়েছে যে, সমালোচকেরা অনেকেই বিষয়টির দিকে নতুন করে দৃষ্টি দেবার প্রয়োজন অনুভব করছেন। বঙ্কিমচন্দ্রের পরে ঐতিহাসিক উপন্যাসের মরা গাঙে আবার এই রকম একটা জোয়ারের জগ্রে অনেকেই বোধ করি প্রস্তুত ছিলেন না। স্বভাবতই মনে প্রশ্ন জাগে আমাদের ইতিহাস-চেতনাতো কি হঠাৎ কোনো নতুন জোয়ার এসেছে—অতীত সম্পর্কে আমাদের জ্ঞান বোধ বা উপলব্ধিতে কোনো নতুন বিপ্লব? তা যদি না এসে থাকে, তাহলে ঐতিহাসিক উপন্যাসের এই সাম্প্রতিক জনসমাদরের কি অগ্নি কোনো গুঁড় তাৎপর্ষ আছে? এই রুচি-পরিবর্তনের মূল কতদূর গভীরে?

কেবল সাহিত্যের দিক থেকেই নয়, বাংলা দেশের সামাজিক ও সাংস্কৃতিক ইতিহাসের দিক থেকেও এ প্রশ্ন খুব গুরুত্বপূর্ণ। কিন্তু বর্তমান প্রবন্ধে আমাদের দৃষ্টি একটু অগ্নি দিকে, অগ্নি এক সংশ্লিষ্ট কিন্তু প্রাথমিক ধরণের প্রশ্নের দিকে। সাম্প্রতিক কালের এইসব ইতিহাস-আশ্রিত উপন্যাসকে আমরা আদৌ ঐতিহাসিক উপন্যাস বলে' গ্রহণ করতে পারি কি? প্রশ্নটাকে অনায়াসে আর একটু পিছিয়ে দেওয়া যায়। বঙ্কিমচন্দ্রের সময়কার ওই-জাতীয় উপন্যাসগুলিকেই কি যথার্থ ঐতিহাসিক উপন্যাস বলে' আমরা অনায়াসে ঘোষণা করতে পারি? আরো গোড়ার প্রশ্ন: ঐতিহাসিক উপন্যাস কাকে বলব? কেন বলব?

ঐতিহাসিক উপন্যাসের একটা তত্ত্বগত দিকও আছে—সাহিত্যতত্ত্বগত দিক। সেই গোড়াকার প্রশ্নগুলো অমীমাংসিত থাকলে পরবর্তী অনেক জিজ্ঞাসারই সম্ভাব্যজনক উত্তর মিলবে না। এখানে আমাদের দৃষ্টি সেই তত্ত্বের দিকে। সত্যিই কি ঐতিহাসিক উপন্যাস বলে' আলাদা-কিছু সম্ভব? যে উপন্যাস 'অনৈতিহাসিক', তার মধ্যেও কি যথার্থ ঐতিহাসিকতা থাকতে বাধ্য নয়?

ঐতিহাসিক উপন্যাসের 'ঐতিহাসিক' বিশেষণটি কি উপন্যাসের শ্রেণী বা গোত্রের চিহ্ন? এই শ্রেণীবিভাগ কি সাহিত্যগত বিভাগ? নামটি যখন বহুব্যবহৃত, তখন নিশ্চয়ই তার কোনো কার্যকারিতা আছে। সেই কার্যকারিতাকে অস্বীকার করছি না। কিন্তু তা কি সাহিত্যিক কার্যকারিতা? 'ঐতিহাসিক' বিশেষণটি কি উপন্যাস-বিশেষের শিল্পরূপ বা রস-বৈশিষ্ট্য আমাদের কাছে উজ্জ্বল করে' তোলে?

'ঐতিহাসিক' কথাটার মধ্যে কি মোটেই কোনো বিশিষ্ট ইচ্ছেটিক তাৎপর্ষ নেই? কেবল বিষয়-বস্তু, ঘটনা, পাত্রপাত্রীর গুণেই ঐতিহাসিক? কত উপন্যাসে কত রকম বিষয়, কত রকম গল্প থাকে। তারাক্ষরের 'আরোগ্য নিকেতন'এর নায়ক কবিরাজ, বিষয়ের অনেকটা জুড়ে কবিরাজী। মনোজ বসুর 'নিশি-কুটুম্ব'র নায়ক চোর, বিষয় চুরি। কই, 'আরোগ্য-নিকেতন'কে তো বলি না কবিরাজী উপন্যাস? 'নিশি-কুটুম্ব'কে তো বলি না চোরাই উপন্যাস?

আরো কথা আছে। উপন্যাসের গল্পের মাঝখানে হঠাৎ যখন ইতিহাসকে সাক্ষী মানা হয়, তখন

সেটা কেমন ইতিহাস? সে কি ইতিহাস, না ইতিহাসের ভগ্নাংশ? এমন প্রশ্ন-বিচ্যুত ভগ্নাংশ, এমন সাক্ষ্যপ্রমাণহীন ভগ্নাংশ, এমন পরিবর্তিত দৃষ্টিকোণ থেকে দেখা ভগ্নাংশ, যে তাকে ইতিহাস বলতে আপত্তি হওয়া আশ্চর্য নয়। ঔপন্যাসিক কি ইতিহাস বলতে সেই জিনিসকেই বোঝেন, ঐতিহাসিকেরা নিজেরা যাকে ইতিহাস বলতে অকুণ্ঠিতচিত্তে সম্মত হবেন? কিংবা, আরো একটু গোড়ায় গিয়ে জিজ্ঞাসা করি, ঐতিহাসিকেরাই কি ইতিহাস বলতে সন্দেহ ঠিক ঠিক একই জিনিসকে বুঝে থাকেন? কার্লাইল যাকে ইতিহাস বলবেন, ঔপন্যাসিক টলস্টয় তাকে নিশ্চয়ই ইতিহাস বলবেন না, কিন্তু এইচ. জি. ওয়েলস্-ই কি তাকে ইতিহাস বলতে রাজি হবেন? টয়েনবী যাকে ইতিহাস বলে মনে করেন, পিটার গেইল বা ট্রেভর-রোপার তাকে ইতিহাস বলতে সম্মত হবেন কি?

সম্মত হবেন না তা আমরা জানি। সুতরাং গোড়াতেই গোলমাল। ‘ঐতিহাসিক উপন্যাস কী’ সে প্রশ্নের আগেই তাহলে ‘ইতিহাস কী’ এই প্রশ্নটাই এখন জরুরি হয়ে উঠছে।

২

প্রথমেই খটকা লাগে—উপন্যাসের মায়া-জগতে ইতিহাসের মতো কঠিন বাস্তব প্রবেশ করবে কোন পথ দিয়ে? এই দুই ভিন্ন জগতের মধ্যে যাতায়াতের সেতু কোথায়? এরিস্টটল বলেছিলেন, ইতিহাসের তথ্যগত সত্য হল বিশেষের সত্য। আর কাব্যাদির সত্য হল সম্ভাব্যতার সত্য—সাধারণ সত্য, দর্শন-জাতীয় সত্য। এরিস্টটলের মতে উপন্যাস-কাব্যাদির স্থান দর্শন ও ইতিহাসের মধ্যবর্তী। ইতিহাস থেকে এদের জাত উচু। উচু হোক আর না হোক, জাত যে একেবারেই ইতিহাস তাতে সন্দেহ নেই। এত ভিন্ন যে তথ্যগত সত্যকেই যদি সত্য বলি, তাহলে একে যে কী বলব সে এক সমস্যা। অনেকেই একে সত্য নাম দিতে কুণ্ঠিত হবেন। এখন প্রশ্ন এই, যারা এতই ভিন্ন, তারা মিলবে কী উপায়ে? ইতিহাসের সেটা কী বস্তু, ঔপন্যাসিক যাকে নিতে পারেন? নিতে পারেন মাত্র পাঠক হিসেবে নয়, ঔপন্যাসিক হিসেবে, আর্টিস্ট হিসেবে? অ-লৌকিকের স্রষ্টা হিসেবে? ঘটনার সুপ্রত্যক্ষ সত্যকে পরিত্যাগ করে, সম্ভাব্যতার স্বপ্নলোকে যিনি প্রতীকী সত্যের অন্বেষণ করে ফেরেন, ইতিহাস তাকে কীসের টানে টানবে? ‘ঘটে যা তা সব সত্য নহে’—এই কথা বলে যিনি ‘অ-ঘটনের মায়া-জগতে পথে-বিপথে ঘুরে ফেরেন, ইতিহাসের কাছে তিনি কী পেতে পারেন?

ঘটে যা তা সব সত্য—ইতিহাস এই কথাই বলে। যা ঘটেছে তাই হল ইতিহাস। কথাটার ব্যুৎপত্তিও সেই অর্থেরই ইঙ্গিত করে, লোক-প্রসিদ্ধিও সেই কথাই বলে। আমাদের দেশে প্রাচীন কালে ইতিহাসকে বলা হয়েছে—বেদ। এ কথাই গুরুত্ব কম নয়। বেদই তো সব থেকে বড় জ্ঞান। বুঝতে পারি, ইতিহাস জিনিসটা যে জ্ঞানাত্মক, এটা সর্ববাদিসম্মত। ঐতিহাসিক হলেন জ্ঞান-তপস্বী। ইতিহাস-পাঠক সত্যসন্ধানী।

কিন্তু উপন্যাস? যা ঘটে নি, যা বানানো গল্প, উপন্যাস হল তাই। যা ছিল না, যা নেই, উপন্যাস তাই। দেশে কালে কখনো কোথাও তাকে খুঁজে পাওয়া যাবে না বলেই তার নাম উপন্যাস—মিথ্যা। উপন্যাস কথাটার এ অর্থ সূচিরপ্রসিদ্ধ। মিথ্যা, কিন্তু স্মরণ মিথ্যা।

নাটকাদির কাজ যে আনন্দ দেওয়া আর ইতিহাসের কাজ যে উপদেশ দেওয়া, সাংসারিক জ্ঞান

উৎপন্ন করা, এ কথা আমাদের দেশেও নতুন নয়। দশরূপকের রচয়িতা ধনঞ্জয় কথাটি বেশ স্বার্থহীন ভাষায় ঘোষণা করে গেছেন। বলেছেন, নাটকাদির কাছে জ্ঞান চেয়ো না। তিনি অবশ্য উপন্যাস জিনিসটা দেখে যান নি। দেখলে নিশ্চয়ই বলতেন, উপন্যাসের মতো আনন্দ-নিঃসন্দী জিনিসের কাছে আর যাই চাও না কেন, ইতিহাসের কাছে যা চাইবার তা চেয়ো না। যদি জ্ঞানই চাও তো উপন্যাসের কাছে যেয়ো না, ইতিহাসের কাছে যাও।

উপন্যাসিক মোটেই জ্ঞান-তপস্বী নন। তাঁর তপস্বী একেবারেই অন্তরকম। সত্য বলতে সাধারণত যা বুঝি, বিজ্ঞান ইতিহাস ইত্যাদির কাছে আমরা যা চাই এবং যা পাই, উপন্যাসের কাছে আমরা তা চাইও না, পাইও না। উপন্যাসের আসল লক্ষ্য আনন্দ। এমনও বলতে পারি যে, মিথ্যার আনন্দ।

ইতিহাস আর উপন্যাসের মিলন যেন সত্য আর মিথ্যার মিলন। এই রকম সত্য আর মিথ্যার মিলনেরই আর-এক নাম—অর্ধসত্য। অর্ধসত্য জিনিসটা কাজে যা-ই হোক না কেন, কথাটা কিন্তু শুনতে মোটেই ভাল নয়। তার কারণ, অর্ধসত্য কোনো কোনো সময় পরিপূর্ণ মিথ্যার থেকেও মারাত্মক। আমরা সব সময়ই তাকে বিপজ্জনক মনে করি।

কিন্তু সব সময় সব অর্ধসত্যই যে সমান বিপজ্জনক তা নয়। যখন আমরা সত্যকে খুঁজি এবং ভুল করে অর্ধসত্যকে পূর্ণসত্য মনে করি, তখন অর্ধসত্য বিপজ্জনক সন্দেহ নেই। কিন্তু যখন সত্যকে খুঁজি না, কিংবা যখন মিথ্যাকে মিথ্যা বলেই জানি তখন তার মধ্যে কোনো বিপদ নেই। যে-মিথ্যা সত্যের ভান নয়, ছলনা নয়, যার কাজ আনন্দ দেওয়া, সে কতটুকু সত্য আর কতখানি বা মিথ্যা সে জিজ্ঞাসাই অবাস্তব। যে-অর্ধসত্য সত্যকে দেবার ভান করে তার সত্যতা অবশ্যই যাচাইযোগ্য। ইতিহাস আর উপন্যাসের মিলনে যে-অর্ধসত্য, তার কাছে আমরা কী চাই?

ইতিহাসের কাছে আমরা প্রথমত ও প্রধানত সত্যকে চাই। উপন্যাসের কাছে আনন্দকে। ঐতিহাসিক উপন্যাসের কাছে? সত্য, না আনন্দ? যদি সত্যকে চাই, তাহলে ঐতিহাসিক উপন্যাস ছলনা। যদি আনন্দকে চাই? তাহলে হয়তো তার ঐতিহাসিকতটাই একটা মায়ী।

যদি বলি, ঐতিহাসিক উপন্যাসের কাছে আমরা ইতিহাসের সত্য এবং উপন্যাসের আনন্দ দুই-ই চাই? এ কথার জবাব দেওয়া কঠিন। কারণ সত্যই হয়তো সত্য এবং আনন্দ দুই-ই আমরা চাই। এমন ভাবে চাই যে, একের থেকে অপরকে আলাদা করা যায় না। কিন্তু সে কি শুধু ঐতিহাসিক উপন্যাসের বেলাতেই? শুধু কি উপন্যাসেই, না সমস্ত সাহিত্যেই? সেই যে রবীন্দ্রনাথের নায়িকা বাঁশরি বলেছিল, “সত্যাত্মক বাক্য রসাত্মক হলেই তাকে বলে সাহিত্য,” তার এ কথাটাকে যদি যথার্থ বলে মানি, তাহলে একা ঐতিহাসিক উপন্যাসের ক্ষেত্রেই বা মানব কেন, অথ উপন্যাসের ক্ষেত্রেও মানব—সমস্ত সাহিত্যের ক্ষেত্রেই মানব।

বরং উল্টো একটা প্রশ্ন করব। ইতিহাসের সত্য রসাত্মক হওয়ার পরেও কি ঠিক ঠিক ইতিহাসের সত্যই থাকে? যে সত্য কল্পনার সঙ্গে রক্ষা করে—শুধু রক্ষা নয়, যে সত্য কল্পনার নিয়ন্ত্রণ মেনে লেয় সে আবার কেমন ইতিহাসের সত্য?

ইতিহাস কী, এই প্রশ্নের উত্তর এখনো অপেক্ষা করে আছে। প্রথমেই বলে রাখি, এখানে আমরা ইতিহাসের সংজ্ঞা দেবার চেষ্টা করব না। আমরা শুধু প্রয়োগটাই দেখতে চাই। ইতিহাস কথাটি কোথায় কোন্ অর্থে ব্যবহৃত হয়ে থাকে, কোন্ প্রয়োগের প্রসঙ্গ-ক্ষেত্র কী, এখানে এইটেই আমাদের প্রধান বিবেচ্য বিষয়।

কথাটির দুটো স্বতন্ত্র প্রয়োগকে প্রথমেই আলাদা করে নেওয়া দরকার। ইতিহাস কথাটির একটা অর্থ হল অতীত, বা অতীতের ঘটনা। অথবা বলি, অতীতের ঘটনাপ্রবাহ। যা কিছু ঘটে গিয়েছে তার মহাসমগ্রতা।

ইতিহাসের অপর অর্থ হল অতীতের জ্ঞান, অতীত-ঘটনার জ্ঞান—অতীতের স্মৃতি, অতীতের চিন্তা। অতীতের সম্পর্কে প্রশ্ন, অহুসঙ্কান এবং সংবাদ সংগ্রহ। সাক্ষ্য-সংগ্রহ, প্রমাণ-প্রয়োগ, তথ্য-বিচার। নতুন তথ্যকে পূর্বলব্ধ জ্ঞানের সঙ্গে অধিত করা। অতীতের পুনর্গঠন। অতীতের পুনর্গঠিত চিত্রকে পুস্তকাকারে পরিবেশন। এই দ্বিতীয় অর্থে ইতিহাস হল—ইতিহাস-চিন্তা, ইতিবৃত্তকথা, ইতিহাসের বই। অর্থাৎ ইতিহাস-শাস্ত্র।

এই দুটো অর্থের কোনোটাই অসঙ্গত নয়। কিন্তু দুটোর প্রয়োগ-ক্ষেত্র যে পৃথক সে কথা স্বরণ রাখতে হবে। বস্তু এবং সেই বস্তুর সম্পর্কে ধারণা যেমন আলাদা, ঘটনা এবং সেই ঘটনার বর্ণনা যেমন আলাদা, প্রথম অর্থের ইতিহাস এবং দ্বিতীয় অর্থের ইতিহাস তেমনি আলাদা।

প্রথম অর্থে যে ইতিহাস, সে যেন মহাকালেরই বিরাট প্রবাহ। আমাদের জীবন আমাদের মরণ সবই এই মহাপ্রবাহের অন্তর্গত : আমরা সকলেই ইতিহাস-সম্প্রতি। এ ইতিহাস নির্বিকার, অমোঘ এবং অনাশ্রুত। এ যেন সত্যেরই গতিশীল রূপ—রিয়ালিটিরই চলৎ-মূর্তি। একে সম্বোধন করেই কবি বলেছেন, ‘হে বিরাট নদী’। বলেছেন, ‘অদৃশ্য নিঃশব্দ তব জল অবিচ্ছিন্ন অবিরল চলে নিরবধি’।

এই অর্থে যে ইতিহাস, তার থেকে ইতিহাসবিদ্যা বা ইতিহাস-শাস্ত্র অনেক দূরের বস্তু। শুধু দূরের নয়, আলাদা জাতের। প্রথমটা যদি হয় জ্যাস্ত আশুন, তাহলে দ্বিতীয়টি হল শীতল ভস্ম-সংবাদ।

এই দ্বিতীয় অর্থের ইতিহাসই—অর্থাৎ ইতিহাসবিদ্যাই আমাদের প্রতিদিনের আলোচনার সচরাচর-ব্যবহৃত ইতিহাস কথাটির সাধারণ অর্থ। এ ইতিহাস আমাদের জ্ঞান-জগতের অঙ্গ। এ ইতিহাস প্রতিনিয়তই রচিত হচ্ছে, পরিবর্তিত হচ্ছে পরিবর্তিত হচ্ছে। এই অর্থে যেখন গ্রহণ করি, তখন আগের অর্থের ইতিহাস আর মোটেই স্বার্থ ইতিহাস নয়, তা হল ইতিহাসের কাঁচা মাল। বলতে পারি, কাঁচা মালের আকর।

এই যে দ্বিতীয় অর্থের ইতিহাস, যার সঙ্গে আমরা মাঝে মাঝে উপন্যাসকে মিলতে দেখি, তা আর কিছুই নয়, তা হল সাক্ষ্যপ্রমাণসংবলিত নির্বাচিত তথ্যপুঞ্জের সমাবেশ : সুগ্রন্থিত এবং সুগঠিত অতীত-সংবাদ। পরীক্ষিত এবং পরীক্ষণ-যোগ্য বাক্য দিয়ে, সুস্পষ্ট এবং বাচ্যার্থ-সর্বস্ব বাক্য দিয়ে রচিত নিরাবেগ, নিরপেক্ষ, নৈর্ব্যক্তিক বিবরণ। সেই যে কবি যাকে বলেছেন বিরাট নদী, রিয়ালিটির মহাপ্রবাহ, সেই মহাপ্রবাহের এক বিন্দু জলকণাও এর মধ্যে নেই। জলের আশ্বাদও নেই। এ কেবল নির্বাচিত জলকণাসমূহ সম্পর্কে তথ্যপ্রমাণসংবলিত বিস্তৃত বিবৃতি।

ইতিহাসে মিলবে জলের তথ্য। সাহিত্যে উপন্যাসে জলের আশ্বাদ। কথাটা হচ্ছে এই যে, ইতিহাস আর সাহিত্য দু'য়েরই উৎস এক জায়গায়। তার নাম রিয়ালিটি। ইচ্ছা করলে তাকে আমরা জীবনও বলতে পারি। ইতিহাসে তার সংবাদ, উপন্যাসে তার আশ্বাদ। এর একটির লক্ষ্য জ্ঞান, অপরটির লক্ষ্য রস। ইতিহাসে আর উপন্যাসে যে যোগসূত্র সে হল জীবন। ঐতিহাসিক উপন্যাসের সঙ্গে ইতিহাসের এর থেকে বাড়তি আর কোনো যোগসূত্র আছে কি? তা নেই।

ইতিহাস কি কেবলই তথ্য? পরীক্ষিত এবং প্রমাণিত—কিন্তু একান্তভাবেই অর্থহীন তথ্য? এমন তথ্য যার সঙ্কল্প-সমবায় নেই? যার কোনো পূর্বও নেই, পরও নেই? যা স্বতন্ত্র এবং স্বয়ংসম্পূর্ণ? এমন তথ্য যা সম্পূর্ণভাবে গুরুলঘুভেদাভেদবর্জিত? এমন তথ্য যাকে মানবিক মূল্যবোধ আদৌ স্পর্শ করতে পারে না?

এ কথা অনেকেই স্বীকার করবেন না। বিশেষত যারা ইতিহাস-ব্যাপারে একটু অনাধুনিক। তাঁরা বলবেন, ইতিহাসে তথ্য আছে বটে, কিন্তু তথ্যটাই তার সব নয়। ইতিহাস হল তথ্য এবং তার ব্যাখ্যা। কেউ কেউ হয়তো আর-একটু এগিয়ে গিয়ে বলবেন, তথ্যটা কাঁচা মাল, ব্যাখ্যাটাই আসল ইতিহাস।

কিন্তু ব্যাখ্যাকে একবার ইতিহাসে ঢুকতে দিলে সেই সূত্রে একাধিক গোলমালের পথ করে দেওয়া হয়। প্রথমত, ব্যাখ্যা জিনিসটা, অন্তত কিছু পরিমাণে, ব্যক্তিগত বিচার-সাপেক্ষ এবং ব্যক্তিগত বিচার ব্যক্তিগত তাৎপর্যবোধ-সাপেক্ষ—অর্থাৎ মূল্যবোধ-সাপেক্ষ। ব্যাখ্যাকে ঢুকতে দেওয়া মানেই ফ্যাক্টের রাজ্যে ভ্যালু-কে ঢুকতে দেওয়া।

তা ছাড়া, ব্যাখ্যাকে একবার ঢুকতে দিলে থামানো কঠিন। কোন্‌স্থানে তার গীমানা? কোনো ব্যাখ্যাই স্বয়ংসম্পূর্ণ নয়। ব্যাখ্যার অর্থ ই যেখানে সংযোগ, এবং সংযোগের যেখানে শেষ নেই, সেখানে ব্যাখ্যাকে স্বীকার করে নেবার অর্থ ই হল তথ্যের বিচ্ছিন্নতাকে স্বীকার না করা, তার গীমারেখাগুলিকে মুছে তাকে বৃহৎ একটা অখণ্ড ঐক্যের সঙ্গে মিলিয়ে দেওয়া। এর স্বাভাবিক পরিণতি ইতিহাসকে মহা-ইতিহাস রূপে দেখা। বিশ্বইতিহাসতত্ত্বই তখন ইতিহাসের স্থান অধিকার করে বসে।

নিরবধি কাল এবং বিপুল পৃথিবীকে একটি স্তব্ধ অর্থের সূত্রে গেঁথে নেওয়া, এর জগ্গে যেরকম সরল বিশ্বাস এবং দুঃসাহসী কল্পনার প্রয়োজন হয়, আধুনিক কালে তা সহজলভ্য নয়। আধুনিক জীবনও বোধ করি এর অল্পকূল নয়। বেশির ভাগ আধুনিক ঐতিহাসিক একে ঐতিহাসিকের কাজ বলে স্বীকার করবেন না। তাঁরা বলবেন, ইতিহাস তত্ত্বকথাও নয়, কল্পনার ঘোড়দৌড়ও নয়। ইতিহাসে ব্যাখ্যা যদি আদৌ স্থান পায় তো সে ব্যাখ্যা অত্যন্ত গীমাবদ্ধ বাস্তব-কাব্যকারণের ব্যাখ্যা। ইতিহাসের অর্থ, ইতিহাসের অভিত্রায়, তার গতির ছন্দ—এ সব আলোচনার স্থান ইতিহাসবিচারে অঙ্গন নয়। এর যথাযোগ্য স্থান হল ইতিহাসের দর্শন। তাও আধুনিক অর্থে নয়। পুরানো অর্থে।

ইতিহাস-দর্শন কথাটার একটু ব্যাখ্যা দরকার। ইতিহাস কথাটির যেমন দুটো অর্থ, ইতিহাসের দর্শন বা ইতিহাস-দর্শন কথাটারও তাই। একটা প্রয়োগ পুরানো। ইতিহাসের ঘটনা-প্রবাহের

সামগ্রিক ভাবে কোনো অর্থ আছে কি না, তার গতিতে কোনো ছন্দ বা প্যাটার্ন আছে কি না, তার সামনে এমন কোনো লক্ষ্য আছে কি না যার অভিমুখে তার অগ্রগতি, অথবা তার পিছনে এমন কোনো ঠেলা আছে কি না যাকে ইতিহাসের কারয়িদ্রী শক্তি বলে গণ্য করা যায়, এই সব অমুসন্ধানই এতাবৎ কাল ইতিহাসের দর্শন বলে পরিগণিত হয়ে এসেছে। ভিকো এবং কান্ট, হার্ডার এবং হেগেল, যারাই সেকালে ইতিহাসের দর্শন নিয়ে কথা বলেছেন, তাঁরা সকলেই অল্পবিস্তর এই একই অমুসন্ধানে প্রবৃত্ত হয়েছেন।

ইতিহাস-দর্শন কথাটার দ্বিতীয় অর্থ অনেক আধুনিক। ইতিহাস যদি হয় অতীত-সংবাদের অমুসন্ধান, অতীত সম্পর্কিত তথ্যের পরীক্ষণ ও প্রমাণ, অতীতের পুনর্গঠন, তাহলে ইতিহাসের দর্শন হল ইতিহাসে-ব্যবহৃত এই প্রক্রিয়াগুলির—এই অমুসন্ধান প্রমাণ পুনর্গঠন ইত্যাদি প্রক্রিয়ার যৌক্তিকতা বিচার। এক কথায়, ইতিহাসের পদ্ধতি বা কর্ম-প্রণালীর বিশ্লেষণ ও বিচার। বিজ্ঞানের দর্শন যেমন বিজ্ঞানের সিদ্ধান্ত নিয়ে তর্ক নয়, বিজ্ঞানের সন্ধান-পদ্ধতির অমুসন্ধান—সন্ধান-পদ্ধতির বিচার, এও ঠিক তেমনি। এই ইতিহাস-দর্শন—যাকে বলা হয় ক্রিটিক্যাল ইতিহাস-দর্শন—এর কাজ ইতিহাসের সিদ্ধান্তের আলোচনা নয়, এর কাজ ইতিহাসবিচার সন্ধান-পদ্ধতির—মেথডলজির সম্পর্কে অমুসন্ধান।

এ পয়ত্ত আমরা দু'রকম ইতিহাসের সাক্ষাৎ পেলাম, অতীত আর অতীত-বিজ্ঞা। তেমনি দু'রকম ইতিহাস-দর্শনেরও সাক্ষাৎ পেলাম, অতীতের অর্থ-নিরূপণ—যাকে বলা হয়েছে স্পেকুলেটিভ ইতিহাস-দর্শন, আর অতীতবিচার পদ্ধতি-সমীক্ষণ অর্থাৎ ক্রিটিক্যাল ইতিহাস-দর্শন। এই বারে আমরা আবার আমাদের মূল প্রশ্নে ফিরে আসতে পারি। এই দুই ইতিহাস আর এই দুই ইতিহাস-দর্শন, এর কোনটার সঙ্গে ঐতিহাসিক উপন্যাস কী ভাবে যুক্ত।

উপন্যাস নিজেই তো ঘটনা-প্রবাহ নয়, নিজেই জীবন নয়, উপন্যাস হল জীবনের কল্পনাত্মক রূপায়ণ। তাহলে ঐতিহাসিক উপন্যাস হল অতীত ঘটনা-প্রবাহের—অতীত জীবনের কল্পনাত্মক রূপায়ণ। ঔপন্যাসিক যখন জীবনকে রূপায়িত করেন কল্পনার সাহায্যে, তখন তাঁর আদর্শকে তিনি কোথায় পান? বলা বাহুল্য, আপন অভিজ্ঞতায়, আপন উপলব্ধিতে, আপন জীবনদৃষ্টিতে। এক কথায় বলতে পারি, জীবনে। ঐতিহাসিক উপন্যাসের ক্ষেত্রে? জীবনে, না ইতিহাসের পুঁথিপত্রে?

সাধারণত আমরা ধরে নিই যে, ঐতিহাসিক উপন্যাসের ঐতিহাসিকতার অংশটুকুকে লেখক নিজের স্মৃতি বা নিজের অভিজ্ঞতাতে পান না, পান ইতিহাসে। অর্থাৎ ইতিহাসের গ্রন্থে। এক কথায় সুস্পষ্ট অর্থ এই যে, ঐতিহাসিক উপন্যাসে খাটি ঐতিহাসিক সত্য যদি কিছু থাকে, তাহলে সেইটুকুর জন্তে লেখকের সাক্ষাৎ উত্তমর্গ জীবন নয়, ইতিহাসের বই।

আমরা প্রায়ই শুনে থাকি যে, ঐতিহাসিক উপন্যাসে খানিকটা আছে ঐতিহাসিক সত্য আর খানিকটা আছে কল্পনা। সাধারণ উপন্যাসে সবটাই কল্পনা—সবটাই লেখকের সাক্ষাৎ জীবন-উপলব্ধি। কিন্তু এক কথা যদি পুরোপুরি ঠিক হয়, তাহলে মানতেই হবে যে, ঐতিহাসিক উপন্যাস গ্রন্থগত সত্যের লোভে জীবনগত সত্যের প্রতি অমনোযোগী হয়েছে। এক কথা কতদূর ঠিক সেইটেই আসল প্রশ্ন।

কারণ এমন খুবই হতে পারে যে, ঐতিহাসিক উপন্যাস কয়েকটা নাম আর তারিখ ছাড়া ইতিহাসের কাছ থেকে আর কিছুই নেয় না। অন্তত যাকে আমরা ঐতিহাসিক সত্য বলে জানি—তথ্যগত সত্য,

তা মোটেই নেয় না, নেওয়ার ভান করে মাত্র। ইতিহাসের কাছ থেকে কিছু-একটা হয়তো নেয়, কিন্তু তা এমন বস্তু যা কল্পনার সঙ্গে বেমানাম মিলে যায়, যা নিজেই কল্পনাপুঙ্খ। যা লেখকের নিজস্ব জীবনদৃষ্টির সঙ্গে এক হয়ে যায়। হয়তো তার নাম অর্থ, হয়তো তার নাম ভ্যালু।

ইতিহাস যদি তা না দিতে পারে? প্রচলিত অর্থে যে ইতিহাস সে যদি না দিতে পারে, অথ্য কোনো ইতিহাস দেয়। কোনো ইতিহাসই যদি না দেয়, তো আর কেউ দেয়। কিন্তু সেক্ষেত্রে ঐতিহাসিক উপগ্রাস আর ঐতিহাসিক উপগ্রাস নয়, অথ্য কিছু।

ঐতিহাসিক উপগ্রাসের প্রসঙ্গে ঐতিহাসিক রোমান্সের কথাও উঠতে পারে। তবে আমাদের বর্তমান আলোচনার দিক থেকে এদের আমরা মোটামুটি অভিন্ন অর্থেই গ্রহণ করতে পারি। কিন্তু আর-একটা জিনিস আছে যা অনেক দিক থেকে ঐতিহাসিক রোমান্সের ঠিক উল্টো। তার কথাটা এখানে বলা দরকার। সে জিনিসটা হল, যাকে বলা হয়—‘রোমান্টিক ইতিহাস’। ঐতিহাসিক উপগ্রাস আসলে উপগ্রাস, কিন্তু তার একটা বাড়তি দাবিও আছে যে সে ইতিহাস-সমর্থিত। রোমান্টিক ইতিহাসের দাবি যে সে ইতিহাস। কিন্তু আসলে সে রোমান্স-স্বভাবসম্পন্ন।

ঐতিহাসিক উপগ্রাস কী নয় তা ভালো করে বুঝতে হলে এই রোমান্স-স্বভাবী কিন্তু ইতিহাস-নামে পরিচিত বস্তুটির সঙ্গে একটু পরিচয় করে নেওয়া দরকার।

কোনো কোনো ঐতিহাসিক কখনো কখনো স্থলিখিত ইতিহাসের বিরুদ্ধে—বিশেষ করে সাহিত্য-গুণসম্পন্ন ইতিহাসের বিরুদ্ধে সন্দেহ এবং আক্রোশ প্রকাশ করে থাকেন। এটা অবশ্য অক্ষমতাগ্জাত। ইতিহাসরচনায় সাহিত্যগুণের সঞ্চার দোষের কথা নয়, গুণেরই কথা। কিছু পরিমাণে এই গুণ ইতিহাস-রচনায় অবশ্যপ্রয়োজনীয়। কিন্তু তারও একটা সীমা আছে। সীমা লঙ্ঘন করলে তা দোষ। বিশেষ করে সেই সীমা-লঙ্ঘন যদি কোনো গুঢ় প্রবৃত্তির তাড়নায় ঘটে থাকে।

এই সীমার কথা স্মরণ করেই ‘কৃষ্ণচরিত্র’ সম্বন্ধে আলোচনার প্রসঙ্গে ‘বন্ধিমচন্দ্র’ প্রবন্ধে রবীন্দ্রনাথ কল্পনা আর কাল্পনিকতার মধ্যে একটা স্পষ্ট ভেদ নির্দেশ করেছিলেন। কাল্পনিকতার পিছনে অনেক সময় গোপন কামনার প্রস্রয় ক্রিয়া করে। রোমান্সধর্মী ইতিহাসে কাল্পনিকতার আকর্ষণ প্রবল।

ইতিহাসরচনায় প্রশংসনীয় কল্পনা-কুশলতা এবং নিন্দনীয় কাল্পনিকতা এ দুই বস্তু চরিত্রধর্মের প্রায় বিপরীত হলেও কোনো কোনো সময় পরস্পরের খুব কাছাকাছিই বিরাজ করে। গত শতাব্দীতে রোমান্টিক ঐতিহাসিকদের রচনায় এই দুই বস্তুই—এই গুণ এবং এই দোষ দুই-ই—প্রচুর পরিমাণে লক্ষ করা যাবে। অনেক সময় একই লেখকের রচনার মধ্যেও। দৃষ্টান্ত হিসেবে এখানে আমরা কার্লাইলের কথা উল্লেখ করতে পারি। কার্লাইলের সাহিত্যগুণ সর্বজন-প্রশংসিত। তাঁর রচনায় আশ্চর্য কল্পনাশক্তির পরিচয় আছে। কিন্তু কাল্পনিকতার প্রস্রয়ও সেখানে সম্পূর্ণ অলক্ষ্য নয়। মেকলে, যিনি বর্ণনাশক্তির গুণে ‘ইতিহাসের রুবেন্স’ আখ্যা অর্জন করেছেন, তাঁর সম্পর্কেও যে এ অভিযোগ একেবারে খাটে না তা নয়।

ইতিহাসের ক্ষেত্রে ঊনবিংশ শতকের রোমান্টিক ঐতিহাসিকদের সাফল্য অসামান্য। অষ্টাদশ শতকের তথ্য-দীন এবং কল্পনা-রিক্ত ইতিহাস-চেষ্ঠার পরে, এদের নানা দিক থেকে সার্থক ইতিহাস-

সাধনার দিকে আমাদের আরো বেশি করে দৃষ্টি পড়ে। আমাদের বর্তমান ইতিহাসমুখিতা যে অনেকখানি পরিমাণে রোমাণ্টিক ঐতিহাসিকদের দান, এ কথাও সম্পূর্ণ অস্বীকার করা যায় না। কিন্তু এই রোমাণ্টিকতার মধ্যেই যে একটা দুর্বলতার বীজ আছে তাও স্বীকার করে নিতে হবে। তাছাড়া, অষ্টাদশ শতকের ইতিহাসসাধনাকে সম্পূর্ণ অস্বীকার করার যে-প্রবণতা রোমাণ্টিসিস্ট ঐতিহাসিকদের মধ্যে অত্যন্ত প্রবল, তার মধ্যেও গুপ্ত ইচ্ছার তাড়না আছে। ইতিহাসচর্চার ক্ষেত্র থেকে এন্লাইটেনমেন্টের পর্বকে কিছুতেই উড়িয়ে দেওয়া যায় না। ভল্টেরার, হিউম্ বা গিবনের যুগকে ‘ইতিহাসবিমুখ যুগ’ বলে আখ্যা দেওয়াটা যে নিরপেক্ষ মনের নির্দোষ সিদ্ধান্ত নয়, এ কথা মানতেই হবে।

আসলে, দুই যুগের ইতিহাস-চেতনার মধ্যে মৌলিক পার্থক্যটা লক্ষ্য করবার মতো। এই পার্থক্যের মধ্যেই রোমাণ্টিক ঐতিহাসিকদের শক্তি, আবার এইখানেই তাঁদের দুর্বলতা। সকলের নয়, সব সময়ও নয়। কিন্তু দুর্বলতার অস্তিত্ব অনস্বীকার্য। এবং এইখানেই—এই দুর্বলতার মধ্যেই রোমান্সময়ী ইতিহাসের উদ্ভব।

অষ্টাদশ শতকের এন্লাইটেনমেন্টের সমস্ত জ্ঞানচর্চার মধ্যেই একটা ব্যবহারিক বুদ্ধির প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায়। ইতিহাসের জগ্রেই ইতিহাস, ঠিক এই জাতীয় অনাসক্ত জিজ্ঞাসা সেকালের ইতিহাস-সাধকদের মনে স্থান পায় নি। সেদিনের জীবন-সাধকেরা ইতিহাসের দ্বারস্থ হয়েছিলেন ততটা অতীতের আকর্ষণে নয়, যতটা তাঁদের বর্তমানের প্রয়োজনে—বর্তমান ও ভবিষ্যতের পথনির্দেশের অভিপ্রায়ে।*

অষ্টাদশ শতকের ইতিহাস-সাধনায় যেমন শুষ্ক ব্যবহারিক বুদ্ধির আধিপত্য, রোমাণ্টিক যুগে তেমনি আর্দ্র আবেগের। অষ্টাদশ শতকের মনের কথা যেমন বর্তমানের জগ্রে অতীত, ঊনবিংশ শতকের হল অতীতের জগ্রেই অতীত—বর্তমানকে অস্বীকার করবার জগ্রেই অতীত। অষ্টাদশ শতকের বিবেচনায় ইতিহাস হল বিশ্ব-ইতিহাস, ইতিহাসচর্চা হল সর্বমানবের কল্যাণ-সাধনা। আর ঊনবিংশ শতকের? সচেতন চেষ্টা আর অবচেতন উৎকণ্ঠায় তা এত জটিল যে এখানে তার মধ্যে প্রবেশ করা আমাদের পক্ষে হুঁসাধ্য। তবে মোটামুটি ভাবে এইটুকু আমরা এখানে উল্লেখ করতে পারি যে, এন্লাইটেনমেন্টের ইতিহাস-সাধনা সে যুগের বুদ্ধিবাদ ও মানবিকতার সাধনারই অঙ্গ—রেনেশাঁসের উত্তরাধিকার। আর রোমাণ্টিক ইতিহাস-সাধনা অনেক দিক থেকে তার পরবর্তীকালের জাতীয়তাবাদের অভিব্যক্তি। বলতে পারি, গ্রাশানালিজম-ভাবনার অঙ্গ।

ঊনবিংশ শতকের ইতিহাসচর্চার শক্তির দিকটাকে নিশ্চয়ই শ্রদ্ধা করব। আগের যুগের ইতিহাস-চিন্তার কল্পনা-বিমুখতা ও সংকীর্ণ বুদ্ধিবাদের* বিরুদ্ধে, তার আত্মতৃপ্ত অতি-নিশ্চয়তা ও যান্ত্রিকতার ভাবের বিরুদ্ধে রোমাণ্টিসিস্ট বিদ্রোহ যে একটি বাস্তবিত মুক্তির স্বাদ এনেছে তাতে সন্দেহ নেই।

১. মস্তব্যটি সাধারণ ভাবেই গ্রহণীয়। কিছু কিছু উল্লেখযোগ্য ব্যতিক্রমও নজরে পড়বে। অষ্টাদশ শতকের একেবারে প্রথম দিকেই ভিকো ইতিহাস চর্চায় এই রকম ব্যবহারিক বুদ্ধির প্রাধান্যের বিরুদ্ধে—এই রেনেশাঁসী উত্তরাধিকারের বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করেছিলেন।

২. ১৮শ শতকের ঐতিহাসিকদের সকলেই যে সমপরিমাণে বুদ্ধিবাদী ছিলেন এমন বলা চলে না। এখানে মন্তেস্কিউ-এর নাম বিশেষভাবে উল্লেখ করা যায়। তিনি স্পষ্টতই বুদ্ধি সম্পর্কে সন্দেহ। হিউম্-ও বুদ্ধিবাদী নন। তাঁর আশা Common sense-এ।

অবহেলিত মধ্যযুগের পুনঃপ্রতিষ্ঠার মধ্যে দিয়ে রোমান্টিক ঐতিহাসিকেরা এই মুক্তিরই আর-একটা নতুন দরজা খুলে দিয়েছেন। এইখানেই শেষ নয়। ইতিহাস-অনুসন্ধানে ভাষাতত্ত্বের গুরুত্ব উপলব্ধি করা, লোকসংস্কৃতির মূল্য অন্বেষণ করা, জাতীয় জীবনপ্রবাহের অবিচ্ছিন্ন ধারাবাহিকতার প্রতি মনোযোগী হওয়া, এর প্রত্যেকটিই ইতিহাসচিন্তার ক্ষেত্রে নতুন দিগন্তের সন্ধান দিয়েছে।

রোমান্টিক ইতিহাস-সাদনার এইসব মূল্যবান দানের কথা আমরা কৃতজ্ঞচিত্তে স্বীকার করব। সেই সঙ্গে এই সত্যটাও স্বীকার করব যে, অধিকাংশ সময়ই এর প্রত্যেকটির মধ্যেই একটু বাড়াবাড়ির ঝোঁক দেখতে পাওয়া যায়। বেশির ভাগ ক্ষেত্রেই এ ঝোঁকটা অর্থপূর্ণ। একটু স্বযোগ পেলেই তার চেহারা পালটে যায়। তখন বাঁধাবুলি মুখর হয়ে ওঠে, ফাঁকা কথার ধুমজ্বাল ঘন হয়, ক্ষেত্র-বিশেষে মূঢ়তা প্রস্রাব পেয়ে obscurantism-এর পথ মসৃণ করে দেয়। পরিণামের এই চেহারা দেখে সহজেই সন্দেহ হয় যে, রোমান্টিক ইতিহাস-চিন্তার বৃকের মধ্যেই এমন একটা অন্ধকার শক্তি লুকানো আছে যার গতি রসাতলের দিকে।

৬

র্যাকে থেকে মন্সেন, মেকলে থেকে অ্যাক্টন, উনবিংশ শতকের সকল ঐতিহাসিককেই সমানভাবে অভিযুক্ত করা বা সকলকেই একই চিহ্নে সমভাবে চিহ্নিত করা আমাদের অভিপ্রায় নয়। বর্তমান প্রসঙ্গে আমাদের লক্ষ্য বিশেষভাবে সেই দুর্বলতাগুলি যা রোমান্স-ধর্মী ইতিহাসের বিশিষ্ট লক্ষণ রূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। ইতিহাসচর্চা যেখানে জাতির গোষ্ঠীর বা ব্যক্তির অতৃপ্ত কামনার ছদ্ম পরিহৃষ্টির অবলম্বন হয়ে উঠেছে।

উনবিংশ শতকীয় ইতিহাস-চিন্তায় প্রধান বিশেষত্বগুলির দিকে যদি স্থিরভাবে দৃষ্টিপাত করি, তাহলে তার মধ্যেই আমরা এই টিচ্ছাপূরণ-তত্ত্বের কলা-কৌশলের কিছু আভাস পেতে পারব। এগুলো যে সকলের ক্ষেত্রেই সমভাবে উপস্থিত তা নয়, কিন্তু মোটামুটিভাবে উনবিংশ শতকের মেজাজের সঙ্গে এদের যোগ আছে। পূর্ণ তালিকার এখানে আবশ্যক নেই, নমুনা হিসেবে কয়েকটির উল্লেখ করছি মাত্র।

যেমন, প্রথমত, কল্পনাধিক্যের ফলে অতিরঞ্জনপ্রবণতা। দ্বিতীয়ত, ঘটনার চাকচিক্যের প্রতি, বর্ণাঢ্যতার প্রতি টানের ফলে বহিরঙ্গে মনোযোগ এবং বিরল-বর্ণ সত্যের প্রতি অবহেলা। এর সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত অপর এক লক্ষণ হল—নাটকীয়তার প্রতি আকর্ষণ, ইতিহাসকে নাট্যসম্পরাক্রমে দেখার চেষ্টা। এর স্বাভাবিক ফল অগভীরতা। ব্যক্তিগত নাটকের উপর অতিরিক্ত জোর দিলে সমষ্টিগত নাটক—সামাজিক শক্তি-সংঘর্ষের নাটক ঢাকা পড়ে যায়; বাইরের নাটক রঙীন হয়ে ফুটে ওঠে, ভিতরের নাটক হারিয়ে যায়। এইভাবে উপরের স্তরের হালকা তথ্যগত নাটকীয়তায় মুগ্ধ হয়ে রোমান্টিক ঐতিহাসিকেরা অনেক সময় অর্থের নাটকীয়তাকে—গভীরতর নাটকীয়তাকে অবহেলা করেছেন।*

৩. এই অগভীরতার প্রসঙ্গে দৃষ্টান্ত হিসেবে মেকলের কথা তুলতে পারি। উনবিংশ শতকের ইতিহাস ও ঐতিহাসিক-বিষয়ক গ্রন্থে জি. পি. গুচ্ মেকলের রচনাশক্তির প্রভূত প্রশংসা করেছেন। কিন্তু তাঁর সম্পর্কে শেষকথা বা বলেছেন তা মারাত্মক :

আর-একটা বড় বিশেষত্ব হল বিশিষ্টের প্রতি পক্ষপাত, সাধারণের অবহেলা। এই যে অসামান্যের প্রতি আকর্ষণ, ব্যতিক্রমের প্রতি পক্ষপাতে নিয়মের প্রতি অবহেলা, এর সঙ্গে পূর্বোল্লিখিত বিশেষত্বগুলির যোগ খুব স্বদূর নয়। এই প্রবণতা থেকেই ইতিহাসে ব্যক্তির ভূমিকা অতিরিক্ত গুরুত্ব পায়, ইতিহাস হয়ে ওঠে অসামান্যের শক্তিসীল। এই অতিমানব বা মহানায়ক-ভিত্তিক ইতিহাসচিন্তাই ইতিহাসকে জীবনী-পরম্পরায় পরিণত করে এবং ইতিহাস শেষ পর্যন্ত জীবনী-সাহিত্যের রূপ পায়।

জাতি-বিশেষের স্বকীয়তার প্রতি—জাতীয় বিশেষত্বের প্রতি অতিরিক্ত গুরুত্ব আরোপ, তাকে চরম ও চূড়ান্ত জ্ঞান করা, এও ঊনবিংশ শতকীয় ইতিহাসচিন্তার অগ্রতম প্রধান একটি বিশিষ্টতা। এ হল, ‘জাতীয় আত্মা’র অনন্ততা ও নিত্যতার বিশ্বাস এবং ইতিহাসকে সেই ‘জাতীয় আত্মা’র রহস্যময় লীলারূপে গণ্য করা। এর সঙ্গে অন্ধাঙ্গীভাবে জড়িত—মনগড়া জাতিতত্ত্বে আস্থা, জাতিবিশেষের চিরন্তন শ্রেষ্ঠতায় বিশ্বাস। এক কথায়, সংকীর্ণ জাতীয়তাবাদী দৃষ্টিভঙ্গি।*

একটু লক্ষ করলেই দেখা যাবে যে, এই বিশেষত্বগুলি, নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে এরা যতই নিরীহ-দর্শন হোক-না কেন, সীমা ছাড়ালে এর প্রত্যেকটি কোনো-না-কোনো রকম অতৃপ্ত ক্ষুধার অভিব্যক্তি, তা সে জাতিগতই হোক, গোষ্ঠীগতই হোক আর ব্যক্তিগতই হোক। স্বল্পতম প্রশ্নেই যে এরা সীমা ছাড়ায় তারও নিদর্শন আমরা কম দেখি নি। অতৃপ্ত কামনার ছন্নবেশী গুপ্তচরেরা সুযোগ পেলেই যেমন করে স্বাভাবিক বাস্তববোধকে ঘুলিয়ে দেয়, অতৃপ্ত কামনার ছন্নবেশী এই ইতিহাসও ঠিক তাই করে। একে ইতিহাস-জাতীয় বস্তু না বলে ‘মিথ্য’-জাতীয় বস্তু বললে খুব ভুল হয় না।

এই যে রোমান্টিক বা রোমান্সময়ী ইতিহাস, এর সঙ্গে ঐতিহাসিক উপন্যাসের আপাতদৃষ্টিতে একটা বড় মিল নজরে পড়বে। দুয়ের মধ্যেই ঘটনা আর কল্পনার মাথামাখি, দুয়েতেই সত্য আর মিথ্যার মিশ্রণ। কিন্তু মৌলিক তফাতটাও লক্ষ করবার মতো। ঐতিহাসিক উপন্যাসে মিথ্যা যদি থেকে থাকে তো ছলনা করবার জগ্গে নেই, সত্যের ভান করবার জগ্গে নেই। ঐতিহাসিক উপন্যাসে যে মিথ্যা আছে, সে মিথ্যা সব উপন্যাসেই আছে। এ হল সেই মিথ্যা যা আটের। সেই মিথ্যা যা সত্যকে আবৃত করে না, প্রকাশই করে। রোমান্সময়ী ইতিহাসে এরকম মুক্ত মিথ্যার লীলা নেই। সেখানে যে মিথ্যা তা সত্যকে আবৃত করে। ঐতিহাসিক উপন্যাসের লক্ষ্য যদি বলি মুক্তি, তাহলে তার লক্ষ্য বলব, সম্মোহন—বন্ধন।

উভয়ের মধ্যে এই যে মৌলিক পার্থক্য, একে যদি একবার আমরা স্বীকার করে নিই, তাহলে এ সিদ্ধান্তও অপরিহার্য হয়ে পড়ে যে, ঐতিহাসিক উপন্যাসের তথ্যগত সত্যগুলি কিছুমাত্র তথ্যগত সত্যতার অহংকার পোষণ করে না এবং পাঠকের কাছে যে দাবি নিয়ে তারা উপস্থিত হয় তা মোটেই তথ্যগত সত্যতার দাবি নয়। তাদের দাবির জোর তথ্যতার নয়, অগ্রহ।

এই একই সিদ্ধান্তকে ঈষৎ অন্তরকম ভাষায় এ-ভাবেও বলতে পারি যে, ঐতিহাসিক উপন্যাস

*He is better at description than at explanation. No historian of the front rank has...made less effort to fathom the depths on which the pageantry of events floats like shining foam."

৯. এদের সাক্ষাৎ, বীজাকারে, হয়তো আগেও পাওয়া যাবে, কিন্তু এদের প্রত্যেকটিরই পূর্ণ পরিণতি ঊনবিংশ শতকে।

ইতিহাসের কাছে থেকে আর যা-ই ধার করে আনুক না কেন, তথ্য ধার করে আনে না। বিশুদ্ধ তথ্য— স্থান-কালের ফ্রেমে আটকানো স্থনির্দিষ্ট এবং স্থ-সীমায়িত তথ্য তার প্রয়োজন নেই। তেমন কঠিন নিরেট অনমনীয় তথ্য সে হজমও করতে পারে না। ঐতিহাসিক উপন্যাসকে যদি সত্যিই উপন্যাস হতে হয়— যদি সত্যিই আর্ট হতে হয়, তাহলে তাকে সত্যের ভান, অন্তত তথ্যগত সত্যের ভান সম্পূর্ণ ছাড়তে হবে। অথবা বলি, ভান সে শুধু সেইটুকুই করতে পারবে যা আসলে ভান নয়, যা আসলে খেলারই অঙ্গ। যার আর-এক নাম আর্টের মায়া।

একই সিদ্ধান্তের অপর-পিঠটাকেও এখানে বলে রাখা দরকার। ঐতিহাসিক উপন্যাস যখন ‘ঐতিহাসিক সত্য’কে পরিবেশন করবার অভিপ্রায় পোষণ করে তখন সে আর উপন্যাস থাকে না— সূত্রাং ঐতিহাসিক উপন্যাসও থাকে না। তখন সে রোমান্সধর্মী ইতিহাসের সমগোত্রীয়। কেননা তখন উভয়েরই কাজ প্রায় অভিন্ন : তথ্যের মুখোশপরা মিথ্যার পরিবেশন। উভয়েরই ধর্ম তখন ছলনা। যে ঐতিহাসিক উপন্যাস সম্বোধিত করে মাটিতেই টেনে রাখতে জানে, অথবা বলি, মাটির তলার দিকে টানে— খোলা আকাশের মুক্তির সন্ধান দিতে পারে না— যা ইতিহাসও নয়, আর্টও নয়, তা সর্বৈব ব্যর্থ।

আমরা সার্থক ঐতিহাসিক উপন্যাসের পরিচয় পেতে চাই বলেই রোমান্সধর্মী ইতিহাসের পরিচয়টা আগেভাগে সেরে রাখলাম। ঐতিহাসিক উপন্যাস কী নয়, বর্তমান পরিস্থিতিতে সেটা জেনে রাখা আমাদের পক্ষে অত্যন্ত প্রয়োজনীয়। মনে রাখতে হবে যে, ছদ্ম রোমান্সধর্মী ইতিহাসিক উপন্যাসকে সব থেকে সহজে স্বধর্মভ্রষ্ট করে ফেলে।

৭

উপন্যাস যেমন মানুষের কথা বলে, ইতিহাসও তেমনই মানুষের কথা। কিন্তু দুই ক্ষেত্রে মানুষের দুই রকম পরিচয়— দুই দিককার পরিচয়। ইতিহাসের মানুষ বহির্জগতের মানুষ, প্রকাশ্য-পরিচয়ের মানুষ, যাকে বলা যায় ‘পাবলিক’ মানুষ। ইতিহাসের মানুষ প্রমাণিত তথ্যের-মাপে মাপ-করা মানুষ। ইতিহাস মানুষের অন্তর্জীবনের সন্ধান রাখে না। সন্ধান রাখে শুধু সেইটুকুরই যা ক্রিয়ার মধ্যে বাইরে ব্যক্ত হয়েছে। তারও সবটুকু নয়। মাত্র সেইটুকু যার দলিলগত প্রমাণ আছে।

উপন্যাসের কাজ অনেকটা এর বিপরীত। ইতিহাস যা দেয়, তা উপন্যাস দেয় না, দিতে চায় না। ইতিহাস যা দিতে পারে না সেইটে দেওয়াই উপন্যাসের অভিপ্রায়। যে মানুষ অন্তরময়, ইতিহাসের দলিলে তার প্রত্যক্ষ পরিচয় মিলবে না। সে মানুষ নিকটে থেকেও দুর্গম। অন্তর মেশালে তবে তার অন্তরের পরিচয়। উপন্যাস মানুষের সেই অন্তরময় রূপটিকে প্রত্যক্ষ করতে চায়। সে রূপের কোনো দলিল নেই। তা কেবল মাত্র উপলব্ধির দ্বারাই সমর্থিত।

ঐতিহাসিক উপন্যাসও এর ব্যতিক্রম নয়। এখানেও মানুষের সেই অন্তরময় রূপটিই উদ্ঘাটিত। ঐতিহাসিক উপন্যাসেও রচয়িতার আসল জোর তাঁর প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার জোর, উপলব্ধির জোর, সমবেদনার জোর, কল্পনার জোর। দলিলের জোর নয়। যার মধ্যে অন্তর মিশিয়ে দেওয়া যায় না, সেই রকম বোবা বধির বিরূপ তথ্য সাহিত্য-রচয়িতার পক্ষে অবাস্তব ভাষা ছাড়া আর কিছুই নয়। ঐতিহাসিক

উপন্যাসের কাছে মাত্র ফ্যাক্ট হিসেবে ফ্যাক্টের কোনো দাম নেই। যখন দাম হয় তখন আর তা ফ্যাক্ট নয়। তখন তা উপলব্ধি। কল্পনার সঙ্গে তার নিবিড় সখ্য।

ইতিহাস যদি তথ্য-সাধনা হয়, তাহলে ঐতিহাসিক উপন্যাসের সঙ্গে তার মর্মগত কোনো যোগ নেই—থাকতে পারে না, এ কথা স্পষ্ট। উভয়ের অতি-সামিধ্য উভয়েরই ক্ষতি। তথ্য-অন্বেষণী ঐতিহাসিকদের কাছে ঐতিহাসিক উপন্যাস যে প্রায় সব সময়ই একটু সন্দেহভাজন, এটা নিতান্ত অকারণ নয়। ইতিহাসের শুদ্ধ তথ্য-সাধনার পাশে ঐতিহাসিক উপন্যাস এমন একটা মনোহরণ বিকল্প খাড়া করে যা ঐতিহাসিকের পক্ষে রীতিমত ভয়ংকর ব্যাপার হয়ে দাঁড়ায়। দৃষ্টান্ত হিসেবে স্কটের কথা উল্লেখ করা যায়। মেকলে থেকে আরম্ভ করে অনেক খ্যাতনামা ঐতিহাসিক স্কটের উপন্যাসের ‘ঐতিহাসিক কল্পনাশক্তি’র অনেক প্রশংসা করেছেন সন্দেহ নেই। কিন্তু স্কট সম্পর্কে ঐতিহাসিকের বিরূপতা খুব প্রচ্ছন্ন নেই। ফ্রীম্যান সাবধান করে দিয়েছেন, যদি ক্রুশেড’কে জানতে চাও, স্কটের ‘আইভ্যানহো’ পড়ো না। তথ্যেরও যে একটা নিজস্ব আনন্দ আছে, ইতিহাস-পাঠককে সেই কথা স্মরণ করিয়ে দেওয়ার প্রয়োজন এই কারণেই ঐতিহাসিকের পক্ষে জরুরি হয়ে ওঠে। এই তাগিদেই স্কটের ঐতিহাসিক উপন্যাসগুলির প্রতি কটাক্ষ করে র‍্যাঙ্কে-কে বলতে হয়েছিল যে, ইতিহাসের সত্য সব সময়ই “far more beautiful and far more interesting than romantic fiction”। কার্লাইলের উক্তিও এ প্রসঙ্গে সমান তাৎপর্যপূর্ণ: “Let any one bethink him how impressive the smallest historical fact may become as contrasted with the grandest fictitious event”।

কিন্তু ইতিহাসকে যে এই রকমই তথ্য-সর্বস্ব এবং তথ্য-অন্তপ্রাণ হতে হবে এমন কী বাধ্যবাধকতা আছে? ইতিহাস কি তথ্যের অতিরিক্ত কিছুতেই হতে পারে না? এমন যা মাত্র ফ্যাক্ট নয়, ফ্যাক্ট এবং ভ্যালু? এমন যা রোমান্সধর্মী ইচ্ছা-পূরণে অনিচ্ছুক, কিন্তু কল্পনার সঙ্গে সখ্যে আপত্তি করে না?

প্রশ্নটা প্রত্যেক ইতিহাস-প্রেমিকেরই, কিন্তু বিশেষ ভাবে ইতিহাসতত্ত্ব-জিজ্ঞাসুর। ইতিহাস শাস্ত্রটা কোন্ জাতীয়? বিজ্ঞান, না আর্ট, না অন্ত-কিছু? বিষয়টি ক্রিটিক্যাল ইতিহাস-দর্শনের বহু-বিতর্কিত প্রশঙ্গসমূহের অন্তর্গত। ইতিহাসে কল্পনার স্থান কতটুকু? ঐতিহাসিক কল্পনা কোন্ জাতের কল্পনা? ইতিহাসের অঙ্গসজ্জা-পদ্ধতি, প্রমাণরীতি—এসব কি স্বতন্ত্র, না পদার্থবিজ্ঞান বা রসায়নের অঙ্গসজ্জা-পদ্ধতি ও প্রমাণরীতির সমগোত্রের?

ক্রিটিক্যাল ইতিহাস-দর্শনের এই সব দুর্লভ বিতর্কের এইখানেই আমরা সমাধান করে ফেলব, এমন নিশ্চয়ই প্রত্যাশা করা যায় না। আপাতত তেমন কোনো নির্দিষ্ট সমাধানে পৌঁছনো আমাদের পক্ষে অত্যাশঙ্ককও নয়। আমাদের প্রয়োজন সমস্যাটাকে বোঝা এবং বিকল্প সমাধানগুলোর কোন্টা আমাদের মূল আলোচনার বিষয় সম্পর্কে কী ইঙ্গিতে দেয় তা লক্ষ করা। এক্ষেত্রে প্রধান প্রতিদ্বন্দ্বী মতগুলোকে পাশাপাশি রাখলেই আমাদের কাজ চলে বাবে।

আসল প্রশ্নটা ইতিহাসের চরিত্র নিয়ে। ইতিহাস কোন্ চরিত্রের শাস্ত্র? ছোটখাট পার্থক্যকে বাদ দিলে এক্ষেত্রে আমরা প্রধান দাবিদার হিসেবে সাক্ষাৎ পাচ্ছি তিনটি বিশিষ্ট মতবাদের। এর একটি

পজ্জিটিভিজম্। আর একটিকে বলতে পারি আইডিয়ালিজম্। তৃতীয়টির কী নাম দেওয়া যায় জানি না।

ঐতিহাসিক উপজ্ঞানের সঙ্গে ইতিহাসের আদৌ কোনো সম্পর্ক আছে কি না, থাকলে সে সম্পর্ক কী—এই প্রশ্নে উক্ত তিন মতবাদের এক-এক জনের উত্তর এক-এক রকমের। কিন্তু তার আগে এদের পরিচয়টা একটু জেনে রাখা দরকার।

প্রথমে পজ্জিটিভিস্টদের কথা ধরা যাক। পজ্জিটিভিস্টরা সর্বপ্রকার অতীন্দ্রিয়বাদ ও রহস্যবাদের বিরোধী, ষোলো আনা প্রত্যক্ষবাদী। আধুনিক পজ্জিটিভিস্ট মতবাদে দু'দিক থেকে দুটো ধারা এসে একত্র মিণেছে। এক হল বিজ্ঞানপ্ৰীতির ধারা। দুই বলা যেতে পারে তথ্য-প্রেমের ধারা। বলা বাহুল্য পজ্জিটিভিস্ট ঐতিহাসিকেরা সকলেই অল্পবিস্তর কল্পনা-বিমুখ, সকলেই অল্পবিস্তর ব্যাখ্যা-কুণ্ঠিত।

এখানে বলা প্রয়োজন যে, কঁং নিজে—কিংবা ত্যান্, বাকল্ প্রভৃতি প্রথম দিকের পজ্জিটিভিস্টরা ইতিহাসকে বিজ্ঞানে পরিণত করতে ইচ্ছুক ছিলেন বটে, কিন্তু তাঁরা আধুনিকদের মতো ব্যাখ্যাত্তে অনাগ্রহী ছিলেন না। বরং ‘বিশ্ব-ইতিহাস’ ‘সামাজিক ব্যাখ্যা’ প্রভৃতি সন্দেহজনক ব্যাপারে তাঁদের বিশেষ উৎসাহ ছিল। আধুনিকেরা এসব ব্যাপারে অনেক বেশি সাবধানী। এত বেশি যে কারো কারো সেইটেই সন্দেহজনক বলে মনে হয়েছে।

এইবারে তথ্যের কথা। তথ্যপ্ৰীতি স্বাভাবিক অবস্থায় ঐতিহাসিকের অত্যাবশ্যক গুণ, ষোটেই দোষ নয়। অষ্টাদশ শতকের উপদেশাত্মক এবং নীতিবাদী ইতিহাসচিন্তার বিরুদ্ধে ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধে র্যাকে যখন তাঁর সেই বিখ্যাত সূত্রটি ঘোষণা করেন—‘ঐতিহাসিকের কাজ আর কিছুই নয়, শুধু ঠিক কী ঘটেছিল, কেমন করে ঘটেছিল, সেইটুকু দেখানো’, তখন তাঁর এই সূত্রের মধ্যে তথ্য-ভিত্তিক অহুসঙ্কানের সদিচ্ছাই প্রকাশ পেয়েছিল। কিন্তু উপদেশ বা নৈতিক বিচার এক জিনিস, ব্যাখ্যা স্বতন্ত্র জিনিস। তথ্য-প্ৰীতি যখন তথ্যপূজায় পরিণত হয়, ঐতিহাসিক যখন তথ্য-সর্বস্ব হয়ে ওঠেন, যখন তিনি শুধু ব্যাখ্যা-বিমুখই নন, যখন তাঁকে প্রায় সিদ্ধান্ত-বিমুখ বলেই সন্দেহ হবে, তখনই তিনি ষথার্থ পজ্জিটিভিস্ট বলে গণ্য হবেন।

সাদা কথার, পজ্জিটিভিস্ট মতে, ইতিহাস তথ্যের কারবারী। ইতিহাস কখনো সূক্ষ্ম ও সূপরীক্ষিত তথ্যের বাইরে যাবে না। ইতিহাস ভ্যালুর কারবারী নয়। যে ব্যাখ্যায় মূল্যবোধের স্পর্শ থাকে সে ব্যাখ্যা ইতিহাসের নয়। ইতিহাসের প্রমাণ-পদ্ধতি ষোলো আনা বৈজ্ঞানিক প্রমাণ-পদ্ধতি। ইতিহাস খাটি বিজ্ঞান, ঠিক যেমন পদার্থবিজ্ঞা অথবা রসায়ন।

আইডিয়ালিস্টরা মনে করেন যে, ইতিহাস আর বিজ্ঞান দুয়ের মধ্যে কোনো খানে কোনো সমার্থিতা নেই—ইতিহাসকে কোনো ক্রমেই বিজ্ঞান বলা যায় না। ইতিহাসের তথ্যও তদগত বা নৈব্যক্তিক নয়, তার প্রমাণ-পদ্ধতিও বৈজ্ঞানিক নয়। ইতিহাসের প্রমাণ অঙ্কের মতো অবরোহীও নয়, পদার্থ-বিজ্ঞার মতো আরোহীও নয়। ইতিহাস বিশেষ থেকে সাধারণে যায় না, কোনো নিয়ম আবিষ্কার করতে পারে না, কোনো ভবিষ্যদ্বাণী করতে পারে না।

আইভিয়ালিস্ট মতে, ইতিহাসের সব প্রমাণই শেষ পর্যন্ত পারস্পরিক সঙ্গতির প্রমাণ। তলিয়ে দেখলে বোঝা যাবে, এটা হল সামগ্রিক শৃঙ্খলার প্রমাণ। অর্থাৎ ঐক্য এবং সুষমার প্রমাণ। কল্পনার ক্ষেত্রে— আর্টের ক্ষেত্রে যে প্রমাণ, উপজ্ঞানের ভাল-মন্দর যে প্রমাণ, অনেকটা সেই প্রমাণ।

আইভিয়ালিস্ট মতে তথ্য এবং ভ্যালু অভিন্ন। ভ্যালুই তথ্যের মধ্যে দিয়ে নিজেকে প্রকাশ করে। তথ্য যেন খোলস মাত্র, ভ্যালুটাই চরম। তারই নাম সত্য। তদুপাত তথ্য বলে কিছু নেই। অতীত কখনোই তথ্যরূপে আমাদের হাতে এসে পৌঁছয় না। অতীত আমাদের কাছে আসে স্মিতরূপে, চিন্তারূপে, হয়তো বা কল্পনারূপেও। স্মৃতি-কল্পনা-চিন্তার যে মানসলোক, ঐতিহাসিকের তার বাইরে যাবার জো নেই। হয়তো যাবার প্রয়োজনও নেই। কারণ যাবার জায়গাও নেই। ইতিহাস তো বস্তুর ইতিহাস নয়, ইতিহাস হল চৈতন্তের আত্মপ্রকাশ।

আইভিয়ালিস্টদের কেউ কেউ এ কথাও বলেছেন যে, ইতিহাস যখন ঐতিহাসিকের চিন্তা মাত্র, এবং চিন্তাটা যখন বর্তমান— বর্তমান চিন্তাতেই যখন অতীত অল্পপ্রবিষ্ট, তখন বলা যায় যে, সমস্ত ইতিহাসই বর্তমান ইতিহাস। ইতিহাস হচ্ছে ঐতিহাসিকের অতীত-কল্পনা, বর্তমানে সংঘটিত। ইতিহাস নিত্য-বর্তমান। একই সঙ্গে কালিক এবং কালাতীত।

আইভিয়ালিস্ট মতবাদ প্রসঙ্গে অনেকেরই নাম মনে হতে পারে। বিশেষ করে জার্মান ব্রহ্মবাদীদের প্রায় সকলেরই নাম। তবু আলাদা করে হেগেল আর ডিল্‌থের নাম উল্লেখ করার প্রয়োজন আছে। তা হলেও এখানে কিন্তু আমরা অপেক্ষাকৃত আধুনিকদের কথাই বেশি করে স্মরণ করছি। যেমন ক্রোচেক, কিংবা কলিংউড-কে।

আমরা দেখতে পেলাম, প্রথম মতে ইতিহাস খাঁটি বিজ্ঞান। যে-কোনো এম্পিরিক্যাল অন্বেষণের সঙ্গে ঐতিহাসিকের অন্বেষণের কোনো মৌলিক প্রভেদ নেই। যে-কোনো জ্ঞান-ক্ষেত্র যে পরিমাণ নিয়মশাসিত, ইতিহাসের ঘটনাও তাই। যে-কোনো বস্তু-চর্চায় প্রকল্প গঠনের জগ্রে যতটা কল্পনাশক্তির প্রয়োজন ইতিহাসেও তাই। তার বেশিও নয়, কমও নয়। দ্বিতীয় মতে দেখলাম— ইতিহাস চৈতন্তের অভিব্যক্তি। মহাবিশ্বচৈতন্তেরই হোক আর ঐতিহাসিকের খণ্ড-চৈতন্তেরই হোক— চৈতন্তের বাইরে ইতিহাস নেই। চৈতন্তের বাইরে— স্মৃতি-কল্পনা-চিন্তার বাইরে— ঐতিহাসিকের পদক্ষেপ নেই। সমবেদনার মধ্যে দিয়ে, কল্পনার মধ্যে দিয়ে, হয়তো বলতে পারি আত্মচৈতন্তের উদ্‌বোধনের মধ্যে দিয়ে, ঐতিহাসিক একই সঙ্গে কাল এবং কালাতীতের সাক্ষী হন।

তৃতীয় মতটি অনেক দিক থেকে এই দুই চরমের মধ্যগামী। হয়তো বা এই দুই বিপরীতের সমন্বয়-সাধক। সমন্বয় ঘটুক আর না ঘটুক, সমস্ত মধ্যগামী মতবাদের মতোই এর প্রাক্ষণেও আমরা বিচিত্র জন-সমাবেশ দেখতে পাই। তার কোনোটাকে পজিটিভিজমের কোল-ঘেঁষা, কোনোটাকে বর্ণচোরা আইভিয়ালিজ্‌ম বলে সন্দেহ হয়। এই তৃতীয় মতবাদের প্রাক্ষণে যে বিভিন্ন ধরনের ইতিহাস-তত্ত্বের ভীড়, তাদের মধ্যে সাধারণ-লক্ষণ শুধু এইটুকু যে, সকল মতেই ইতিহাস তথ্যাতিরিক্ত— তথ্যাশ্রয়ী হয়েও।

অর্থাৎ সমন্বয়পন্থীরা পজিটিভিস্টদের মতো তদুপাত তথ্যবাদীও নন, আইভিয়ালিস্টদের মতো বিশুদ্ধ চৈতন্তলোকবিহারীও নন, আত্মগত কল্পনাবাদীও নন। এরা তথ্যও মানেন ব্যাখ্যাও মানেন। ঘটনাও মানেন, অর্থও মানেন। নিরেট কঠিন বস্তুপিণ্ডকেও মানেন, আবার কল্পনাকেও অস্বীকার করেন না।

এদের মতে ইতিহাসের সব তথ্যই নির্বাচিত তথ্য। নির্বাচন সব সময়ই ব্যক্তিমানের তাৎপর্যবোধগাপেক্ষ। তাৎপর্যবোধ মূল্যমানের সঙ্গে জড়িত। মূল্যবোধ-বর্জিত ইতিহাস অসম্ভব। ইতিহাসচেননা একদিক থেকে জীবনচেননারই অগ্রতম অভিব্যক্তি। সুতরাং সম্পূর্ণ নিরপেক্ষ, সম্পূর্ণ তদ্রূপ ইতিহাস সম্পূর্ণই অবাস্তব। কিন্তু তথ্য-নির্বাচন কেবলই বোধগাপেক্ষই নয়, বলা বাহুল্য, তথ্য-গাপেক্ষও বটে। নির্বাচন শূন্যের নয়, বিষয়ের। বিষয়শূন্য মনোভূমিতে আকাশকুসুমের মতো আপনাতে আপনি ফুটে ওঠে নি। বিষয়ের একটা আপন ভূমি আছে, সেখানে তার শিকড় আছে, ডালপালা আছে। সেই জগতের নাম বহির্জগৎ। ইতিহাসের ‘বিষয়’ দুই জগতেরই অধিবাসী। কোনো তথ্যই নিছক মানসিক নয়, নিছক কল্পনা নয়। তথ্য বাস্তব, কিন্তু কেবল বাস্তবই নয়। তথ্য আর তার বোধ—অন্তত আমাদের কাছে—অবিভাজ্য। ফ্যাক্ট আর তার ভ্যালু—অন্তত আমাদের কাছে—অচ্ছেদ্য। এই কারণেই, ইতিহাস ফ্যাক্ট-ভিত্তিক, কিন্তু ভ্যালু-নিরপেক্ষ নয়।

ইতিহাস কি বিজ্ঞান? এ সম্পর্কে তৃতীয়পন্থীদের ব্যক্তব্য কী? একটা কথা মনে রাখতে হবে। এমন এক সময় ছিল যখন বিজ্ঞান না হওয়াই ছিল আভিজাত্য। এখন দিন পাল্টে গেছে। এখন বিজ্ঞান বলে পরিচিত হতে পারলেই গৌরব। যাদের মনে পুরানো আভিজাত্যের স্বতি প্রবল, তাঁরা ইতিহাসের মর্যাদা রক্ষার জন্তেই তাকে বিজ্ঞান বলে মানতে কুণ্ঠিত হন। উল্টো প্রবণতার সঙ্গে একালে আমরা সকলেই পরিচিত। ইতিহাসের গৌরব-রক্ষার মানসেই তাকে বিজ্ঞান বলে ঘোষণা করা, এটা তো যুগেরই হাওয়া।

তৃতীয়পন্থীদেরও কেউ কেউ হয়তো ইতিহাসকে বিজ্ঞান বলতে আপত্তি করবেন। কিন্তু অনেকের করবেন না। এটা মাত্র নাম নিয়ে মতবিরোধ। ইতিহাসের অমূল্যত্ব-প্রণালী খুব স্বতন্ত্র নয়, তার দৃষ্টিভঙ্গীও বিজ্ঞানের মতোই। তার লক্ষ্য বিশিষ্ট জ্ঞান, সে দিক থেকেও সে বিজ্ঞানধর্মী। কিন্তু তার প্রমাণ-পদ্ধতি স্বতন্ত্র। সেখানে কল্পনার অবকাশ বেশি। সঙ্কতি এবং ঐক্যের প্রাঙ্গণ সেখানে সম্পূর্ণ অবাস্তব নয়। সেখানে ঐতিহাসিকের জীবনবোধ নিজেই অগ্রতম প্রধান প্রমাণ। এ দিক থেকে আটের সঙ্গে ইতিহাসের সূক্ষ্ম একটা আত্মীয়তাও আছে। যদি পদার্থবিজ্ঞানকেই বিজ্ঞানের আদর্শ ধরি, তাহলে ইতিহাস বিজ্ঞান নয়। যদি দৃষ্টিভঙ্গী, লক্ষ্য এবং চেষ্টাকে প্রাধান্য দিই, তাহলে—তৃতীয়পন্থী মতে—ইতিহাস অবশ্যই বিজ্ঞান।

এতক্ষেণে, এই তিন প্রতিদ্বন্দ্বীর সঙ্গে পরিচয়ের পরে, আবার আমরা আমাদের মূল প্রশ্নের সম্মুখীন হবার সুযোগ পেলাম—ইতিহাস আর ঐতিহাসিক উপন্যাসের সম্পর্কের প্রশ্ন।

পজিটিভিস্ট মত গ্রহণ করলে এ কথা মানতেই হবে যে, ইতিহাস আর উপন্যাস সম্পূর্ণ ভিন্ন জগতের অধিবাসী। দুটো জগৎ পরস্পরকে কোথাও স্পর্শ করে না। এদের একের ভাঙারে এমন কিছু নেই যা অপরে নিতে পারে, বা নিয়ে কোনোরকম বিকৃতি না ঘটিয়ে তাকে নিজের কাজে ব্যবহার করতে পারে। যেমন রাসায়নিক বা গাণিতিক উপন্যাস অসম্ভব, যেমন দেহক্রিয়াতত্ত্বঘটিত বা ভাষাতত্ত্বঘটিত উপন্যাস অসম্ভব, তেমনি ঐতিহাসিক উপন্যাসও অসম্ভব—মাত্র কথার কথা।*

* মনতাত্ত্বিক বা সমাজতাত্ত্বিক উপন্যাস সম্পর্কে এই একই কথা প্রযোজ্য হতে পারে, কিন্তু এখানে সে এসব অবাস্তব।

আইডিয়ালিস্ট মত গ্রহণ করলে, চৈতন্যের অভিব্যক্তিরূপে আর্ট এবং ইতিহাস—এ দুয়ের ভেদ সম্পর্কেই মনে সংশয় জাগবে। ইতিহাস আর উপন্যাসের সীমারেখা কোথায়? যদি কোনো সীমানা থাকেও, তা স্থির নয়, সতত-পরিবর্তনশীল। তাছাড়া, কে কার উত্তমর্গ? ঐতিহাসিক উপন্যাস ইতিহাস থেকে নেয়, না ইতিহাসই উপন্যাস থেকে নেয়? ইতিহাসের প্রমাণ, সে তো সমগ্রতাবোধ সূষমাবোধ ইত্যাদির উপর নির্ভরশীল। এ সব বোধ ঐতিহাসিক ইতিহাস থেকে আহরণ করেন না, আহরণ করেন জীবন থেকে। সমগ্রতার বোধই হোক আর জীবনবোধই হোক, এ তো সব থেকে স্পষ্ট অভিব্যক্তি পায় সাহিত্যেই। এ বোধের সংগঠনে প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার দান যেমন আছে, তেমনি এর মধ্যে সাহিত্যের দান—কবিতা উপন্যাস নাটক মহাকাব্য—এদের দানও অবশ্য-স্বীকার্য। কে বলতে পারে সেকালের গ্রীক ঐতিহাসিকেরা হোমারের কাছে কী সূত্রে কতখানি ঋণী? এ ক্ষেত্রে, জীবনবোধের বাবদে, ইতিহাসকেই তো বরং উপন্যাসের কাছে ঋণী বল মনে হয়।

এও বাহ্য। ইতিহাস আর উপন্যাস দুইই বিষয়ীর মানস-ভূগোলের অন্তর্ভুক্ত। দুয়েরই অবলম্বন সমবেদনা। দুয়েরই বাহন কল্পনা। ফুড্ থেকে কলিংউড্, নানা কালের নানা গোত্রের লেখক ঐতিহাসিকের সমবেদনা ও কল্পনাশক্তির উপর জোর দিয়েছেন। অতীতের মানুষকে জানতে হলে ঐতিহাসিককে মনে-মনে অতীতের মানুষ হয়ে যেতে হবে। আগরড্‌জ্‌জের ইতিহাস লিখতে হলে মনে-মনে তাঁর সঙ্গে এক হয়ে গিয়ে তাঁর ভাবনা-কল্পনা-সাধনাকে নিজের বলে জ্ঞান করতে হবে। এই যে এক-হয়ে-যাওয়া, এইটেই তো আর্টের অগ্রতম প্রধান লক্ষণ। তা যদি হয়, তাহলে ঐতিহাসিকে আর উপন্যাসিকে তফাত কোথায়? ঐতিহাসিক উপন্যাসই বা ইতিহাস থেকে ভিন্ন কীসে? ভিন্নই যদি না হয়, তাহলে আর তর্ক কী নিয়ে। সে ক্ষেত্রে অনায়াসে সিদ্ধান্ত করতে পারি যে, ঐতিহাসিক উপন্যাস নামে স্বতন্ত্র কোনো বস্তুর অস্তিত্ব নেই।

একমাত্র তৃতীয় মতটিকে গ্রহণ করলে তবেই ঐতিহাসিক উপন্যাস সম্পর্কে আমাদের প্রচলিত ধারণা মোটামুটি অক্ষুণ্ণ থাকে। কিন্তু মনে রাখতে হবে, অর্থ তাৎপর্যবোধ ভ্যানু ইত্যাদির উপর জোর দিয়ে এই তৃতীয় মতটি আমাদের যে পথের দিকে টেনে নিয়ে যাবে, অনেকের মতেই তা বিস্তৃত ইতিহাসের পথ নয়। যদি ইতিহাসের হয়ও, তা হলেও শুধু ইতিহাসের নয়। হয়তো তা স্পোকুলেটিভ ইতিহাস-দর্শনেরও পথ।

ইতিহাস-জিজ্ঞাসু হিসেবে আপন বিচার-বুদ্ধি অহুযায়ী আমরা উক্ত তিনটি মতের যে-কোনো একটিকে গ্রহণ করতে পারি, যে-কোনো ছুটিকে বর্জন করতে পারি। কিন্তু সাহিত্যিক—যিনি ঘটনাকে

৬. আইডিয়ালিস্ট কলিংউড্, ইতিহাস আর উপন্যাসের পার্থক্য নির্দেশ করে বলেছেন যে, উপন্যাস জিনিসটা কল্পনার দ্বারা শাসিত, আর ইতিহাস জ্ঞাত তথ্যের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। কথাতার ব্যাখ্যা এসঙ্গে তিনি বলেছেন যে, কল্পনার জগৎ অনেক এবং তার পরস্পর-অসংগত। কিন্তু ইতিহাসের জগৎ তা নয়। সে জগৎ এক। সে জগৎ দেশে-কালে অধিষ্ঠিত এবং অখণ্ড। বলা অনাবশ্যক যে, কলিংউডের এই বক্তব্য আইডিয়ালিস্ট ইতিহাসতত্ত্বের সঙ্গে মিলবে না। এবং তাঁর রিয়ালিস্ট প্রতিপক্ষেরা এর প্রায় প্রত্যেকটি কথাই সানন্দে সমর্থন করবেন। কারণ দেশে-কালে অধিষ্ঠিত বহির্ভাবকে একবার মানলে, আইডিয়াল একমুহুরে অবিকারকে বর্ন করতেই হবে।

সব সময় উপলব্ধির মধ্যে গ্রহণ করেন, তিনি তা পারেন না। অন্তত যিনি ঐতিহাসিক উপন্যাসে বিশ্বাস করেন, তিনি তা পারেন না। তাঁর কাছে তিনটে বিকল্পই তুল্যমূল্য নয়। একটি মতের দরজাই তাঁর কাছে খোলা— সেই যাকে বলা হয়েছে তৃতীয় মত।

তার কারণ ঐতিহাসিক উপন্যাসের কতকগুলি পূর্ব-স্বীকৃতি আছে, কতকগুলি সুস্পষ্ট শর্ত আছে। ঐতিহাসিক উপন্যাস সম্ভব, এই কথাটুকু মেনে নিলেই, সেই শর্তকে মেনে নেওয়া হয়। এতক্ষণ আমরা ইতিহাসের দিক থেকেই ইতিহাসের পরিচয় নিতে চেষ্টা করেছি। এইবারে আমরা সাহিত্যের দিক থেকে—ঐতিহাসিক উপন্যাসের দিক থেকে, ঐতিহাসিক উপন্যাসের পূর্ব-স্বীকৃতিগুলির দিক থেকে ইতিহাসকে দেখতে চেষ্টা করব।

ঐতিহাসিক উপন্যাস কথাটা যদি নিতাস্তই ফাঁকা কথা না হয়, তার যদি সত্যিই কোনো বিশিষ্টতা থাকে, সেই বিশিষ্টতার যদি কোনো রসগত তাৎপর্য থাকে, তাহলে তার ঐতিহাসিকতাটাও সত্য, এবং সেই ঐতিহাসিকতারও তাহলে নিশ্চয়ই একটা রসগত তাৎপর্য আছে। এই রসগত তাৎপর্যের দাবির মধ্যেই আমরা ঐতিহাসিক উপন্যাসের পূর্ব-শর্তগুলির সন্ধান পাব।

প্রথমত মানতে হবে যে, পরিবর্তন জিনিসটা সত্য, নিয়ত এবং নিত্য। এ পরিবর্তন সর্বাত্মক। জীবন এবং জীবন-পরিবেশ—সব-কিছুর। মানব-উপলব্ধিতে এ পরিবর্তনের যে বিশেষ রূপটি ফুটে ওঠে, যাকে বলতে পারি জীবনের চলরূপ, তা অর্থহীন কার্যকারণ-শৃঙ্খলাবিহীন নিরাকার নিরবয়ব পিণ্ড নয়। ঐতিহাসিক উপন্যাস বাস্তব কার্য-কারণে এবং কার্য-কারণের পারস্পর্যে বিশ্বাসী। প্রকাশ-রীতিতে হোক আর না-হোক, চরিত্র-ধর্মে সে ঘোর বাস্তববাদী। যে-কারণে তাকে বাস্তববাদী বলছি, ঠিক সেই কারণেই বলতে পারি যে, সমস্ত বাস্তববাদী উপন্যাসই ভিতরে-ভিতরে ঐতিহাসিক উপন্যাস— তা সে অতীতচর্চা হোক আর না-ই হোক। কথাটা পরে আসছে।

ঐতিহাসিক উপন্যাসকে সত্য বলে স্বীকার করলে, নিরবচ্ছিন্ন প্রবাহ, আবার পর্বে পর্বে সার্থক নতুনত্ব—এই দুইকেই আমাদের সত্য বলে মেনে নিতে হবে। নতুনত্ব যখন অর্থবান্, তখন তার কারণও মানববোধের অগম্য নয়। ঐতিহাসিক উপন্যাস এই অর্থবান্ নতুনত্বের রূপ ও রহস্যকে আমাদের দৃষ্টির সামনে উদ্ঘাটিত করে দেয়।

ঐতিহাসিক উপন্যাস যদি সম্ভব বলে মানি, তাহলে এও মানতে হবে যে, মানুষ যথার্থই ইতিহাস-সম্প্রতি। ইতিহাসের প্রত্যেক পর্বের অভিনবত্ব মানুষের জীবনের মধ্যে, মানুষের মানবিক মর্মসত্যের মধ্যে প্রবেশ করে। মানুষের মর্মসত্যের কোনো নিত্য রূপ নেই। তার রূপ তার সত্য সবই ইতিহাস-নিয়ন্ত্রিত।

সঙ্গে সঙ্গে এও মানতে হবে যে, ইতিহাস পর্বে পর্বে যে নতুনত্বের সৃষ্টি করে তার মধ্যে দিয়ে নতুন ভ্যালুরও জন্ম হয়। সেই ভ্যালুর সাধনাই মানুষের ঐতিহাসিক ভূমিকা। এই ভূমিকার গুণেই উপন্যাসের পাত্রপাত্রী যথার্থ ঐতিহাসিকতা অর্জন করতে পারে— উপন্যাস যথার্থ ঐতিহাসিক উপন্যাস হয়ে ওঠে। ‘গোরা’ যে-অর্থে যথার্থ ঐতিহাসিক উপন্যাস, তা হল এই। গোরা ইতিহাসের বই থেকে

নেমে এসেছে কি না প্রশ্ন সেটা নয়, গৌরা যে প্রকৃত ঐতিহাসিকতা অর্জন করেছে, আসল কথা হল সেইটে। এই অর্থে অনেক সার্থক উপন্যাস ‘অতীতের’ না হয়েও ঐতিহাসিক হয়ে উঠতে পারে।

মনে রাখতে হবে যে, ভ্যালু-সচেতন ইতিহাসগত মাত্রার চাওয়া এবং পাওয়া—না-পাওয়া এবং পাওয়ার জন্তে সংগ্রাম, এর মধ্যে দিয়ে মানবজীবনের যে রূপবৈচিত্র্য ফুটে ওঠে, যে রূপ অগভীর স্বকের নয়, গভীর মর্মের, ঐতিহাসিক উপন্যাস সেই রূপকেই প্রকাশ করতে চেষ্টা করে। অল্প উপন্যাস যদি তাই করে, তাহলে সে প্রকৃতপক্ষে অল্প জাতীয় নয়, সেও ঐতিহাসিক। সেই অর্থে সমস্ত সার্থক উপন্যাসই অল্পবিস্তর ঐতিহাসিক—সজ্ঞানে অথবা অলক্ষ্যে।

দেখা যাচ্ছে, ইতিহাস আর ইতিহাস-দর্শনকে মিলিয়ে দেখাই ঐতিহাসিক উপন্যাসের সংস্কার। এ সংস্কার বোধকবি সাধারণ বুদ্ধিরও। সাধারণ বুদ্ধিও ইতিহাসের একটা সামগ্রিক রূপ দেখতে চায়, ইতিহাসের মধ্যেই তার অর্থকে পাবার প্রত্যাশা করে।

সাধারণবুদ্ধির দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে আমরা ইতিহাসের তিনটি স্বতন্ত্র অঙ্গ বা ধাপকে পরিষ্কার চিহ্নিত করে নিতে পারি। এই ধাপের এক-একটিতে ইতিহাসের এক-এক রকম দায়িত্ব—এক-এক রকম ভূমিকা। প্রথম ধাপে সন্ধান ও সংগ্রহ। দ্বিতীয় ধাপে সংশ্লেষণ ও সংগঠন। তৃতীয় ধাপে সংরচন।

প্রথম ধাপটি প্রধানত বিজ্ঞানধর্মী। দ্বিতীয় ধাপ চিন্তা-প্রধান। তবে মাত্র চিন্তা নয়, কল্পনা, সমবেদনা, সামগ্রিক জীবনবোধ সবই এর মধ্যে ক্রিয়াশীল। তৃতীয়, অর্থাৎ সংরচনের ধাপটি প্রায় সম্পূর্ণভাবেই সাহিত্যধর্মী।

এই তিন ধাপের কোনটির গুরুত্ব কার কাছে বেশি, তারই উপর নির্ভর করে ইতিহাসকে কে কোন্ মূর্তিতে দেখছেন। প্রথম ধাপটিকে অপেক্ষাকৃত বেশি গুরুত্বপূর্ণ মনে করলে আমরা বিউরি-র সঙ্গে আর মিলিয়ে বলব, “...Though she [ইতিহাস] may supply material for literary art or philosophical speculation, she is herself simply a science, no less and no more”। তৃতীয় ধাপের গুরুত্বের কথা মেকলে থেকে ট্রেভেলিয়ান অনেকেই বার বার আমাদের শুনিয়েছেন, এবং শোনাবার প্রয়োজন এখনো শেষ হয় নি। যে গুণে ইতিহাস জীবন্ত হয়ে ওঠে, যে গুণের জন্তে ইতিহাস ‘ক্লিও’-নামে মিউজ’দের একজন, সে এই তৃতীয় অঙ্গের গুণ। আর দ্বিতীয় ধাপ? তার কথায় পরে আসছি।

শুধু সাধারণ বুদ্ধি নয়, ঐতিহাসিকেরাও অনেকে এ বিভাগ সমর্থন করবেন। যেমন ট্রেভেলিয়ান। তিনিও ইতিহাসের এই রকম তিন অঙ্গের ভাগের কথা বলেছেন।^১ প্রথম অঙ্গকে তিনি বলেছেন—বৈজ্ঞানিক। দ্বিতীয়টিকে বলেছেন—কল্পনাত্মক বা চিন্তামূলক (imaginative or speculative)। তৃতীয় অঙ্গ সাহিত্যিক। যদিও ইতিহাসকে তিনি আট বলে মনে করেন, তবু তিনি এই তিন অঙ্গের কোনোটিকেই লঘু করে দেখেন নি। তাঁর মতে এর কোনোটিই গৌণ নয়।

ট্রেভেলিয়ান ঐতিহাসিক, স্থলেখক এবং সুপণ্ডিত। তাঁর কাছে তিন অঙ্গেরই গুরুত্ব সমান হওয়া আশ্চর্য নয়। যে-কোনো একটিকে মুখ্য করে অপর দুটিকে গৌণ করলেও আশ্চর্য হবার কিছু ছিল না।

১. *Clio, A Muse*-গ্ৰন্থে ‘Clio Rediscovered’ প্রবন্ধে উল্লেখ।

ঐতিহাসিকের দৃষ্টিভঙ্গী ঐতিহাসিকেরই দৃষ্টিভঙ্গী। আমাদের প্রশ্ন সাহিত্যিকের দৃষ্টিভঙ্গী নিয়ে। সাহিত্য ইতিহাসকে কোন দৃষ্টি দিয়ে কী মূর্তিতে দেখে?

ইতিহাসের সন্ধান সংগ্রহ সাক্ষ্য দলিল ইত্যাদির সম্পর্কে— ইতিহাসের খাটি বিজ্ঞানধর্মী দিকটির সম্পর্কে— সাহিত্যের বিন্দুযাত্র আগ্রহ নেই। ইতিহাসের বিজ্ঞান-মূর্তিকে সাহিত্য শ্রদ্ধা করতে পারে, কিন্তু দূর থেকেই। ইতিহাস-রচনার সাহিত্যগুণ, সেখানে তো ইতিহাসই বরং অধমণ, ইতিহাসের এই আংশিক সাহিত্য-মূর্তির প্রতিও সাহিত্যের স্বতন্ত্র কোনো আকর্ষণ নেই। সে-ইতিহাসেরও সাহিত্যকে দেবার কিছু নেই। কিন্তু দ্বিতীয় অঙ্গ তা নয়। কেননা সেই খানেই জীবনের সম্পর্কে অন্তর্দৃষ্টি, সেই খানেই জীবনের সমগ্রতা।

ঐতিহাসিক উপন্যাসের সম্ভবপরতার দিক থেকে ইতিহাসের এই ভাবগ্রাহী, চিন্তাশীল, দ্রষ্টা-মূর্তিটিই সব থেকে গুরুত্বপূর্ণ। এই খানেই প্রথম ধাপ আর তৃতীয় ধাপের মিলন। এই খানেই ইতিহাসের হয়ে-ওঠা। এই খানে বিজ্ঞান আর্ট এবং দর্শন পরস্পরের সঙ্গে সমন্বিত। এইখানে ইতিহাস আর জীবনদর্শন পরস্পর পরস্পরের দ্বারা পুষ্ট হয়, ইতিহাস-দর্শন ইতিহাসের সঙ্গে মিলিত হয়। রবীন্দ্রনাথ যাকে বলেছেন ‘ইতিহাস রস’, এইখানেই তার উৎস।

১০

স্পেকুলেটিভ ইতিহাস-দর্শনের প্রতি আধুনিক ঐতিহাসিকের বিরূপতার কারণ একাধিক। একালের হেগেল-বিরোধী মনোভাব এবং ইতিহাসের ক্ষেত্রে পরাবিচার অনধিকার প্রবেশের বিরুদ্ধে প্রতিক্রিয়া যে এই বিরূপতার অগ্রতম প্রধান হেতু তাতে সন্দেহ নেই। কিন্তু পরিস্থিতিকে আসলে সংকটময় করে তুলেছে মার্কসের সংগ্রামী ইতিহাসতত্ত্ব। ইতিহাস-দর্শন আজ আর নিরুপদ্রব গ্রন্থলোকবিহারীদের নিরাসক্ত শাস্ত্রালোচনার সীমাবদ্ধ নয়। তা এখন বহু-বিরোধ ও বহু-সমর্থনে প্রবলভাবে ঝন্ড-মুখর। ফলে স্পেকুলেটিভ ইতিহাস-দর্শন আধুনিক ঐতিহাসিকদের কাছে এখন বিপজ্জনক নিষিদ্ধ এলাকা। পাছে কোনো অসতর্ক মুহূর্তে এই সংকটাকর্ণ এলাকায় পদক্ষেপ ঘটে যায়, সেই আশঙ্কায় ঐতিহাসিকেরা এখন সমস্ত রকম অর্থগত সিদ্ধান্ত, সমস্ত রকম ব্যাপকতা-সম্পন্ন ব্যাখ্যা এবং সমস্ত রকমের ভ্যালু-সংক্রান্ত মন্তব্য সমস্ত্রে এড়িয়ে চলেন।

এই ‘নিরাপত্তা-নীতি’কে কেউ কেউ ঐতিহাসিকের কুর্মরুত্তি বলতে পারেন, এক ধরনের এস্কেপিজম বলে নিন্দা করতে পারেন। এ নিন্দা কতদূর সঙ্গত— এই নিরাপত্তা-নীতি সত্যিই ঐতিহাসিককে জীবন-বিমুখ করে তোলে কি না, সে আলোচনা আমাদের পক্ষে অপ্রাসঙ্গিক হবে। কিন্তু এ কথা ঠিক যে, ইতিহাস যদি ইতিহাসের মধ্যেই তার অর্থকে খুঁজে বার করতে না পারে, ইতিহাসের নিজের সীমানার মধ্যেই যদি ফ্যাকট এবং ভ্যালু পরস্পরের সঙ্গে যুক্ত হতে না পারে, তবে সে ইতিহাস যতই খাটি নিরাপদ এবং নিশ্চিত হোক না কেন, সাহিত্য কোনো কারণেই তার দ্বারস্থ হবে না। তার ভাণ্ডার ধনরত্নে পূর্ণ হতে পারে, কিন্তু সাহিত্যকে দেবার মতো কিছুই যে সে ভাণ্ডারে নেই এ কথা নিশ্চিত জানব।

সাহিত্য জীবনকে বুঝে নেবার জগ্রেই কালের প্রবাহকে বুঝে নিতে চায়। ঠিক সেই কারণেই—

জীবনকে কালপ্রোত্তের মাঝখানে চলমান রূপে দেখবার আশাতেই সাহিত্য ইতিহাসের ধারস্থ হয়। ইতিহাসের কাছে সে তথ্যগত সত্য চায় না, চায় ঐতিহাসিক মাহুষের মর্মগত সত্য।

বিখ্যাত ঐতিহাসিক নামিয়ার বলেছেন, ঐতিহাসিকেরা “imagine the past and remember the future”। ভূত ভবিষ্যৎ বর্তমান কী রহস্তে পরস্পর পরস্পরে সঙ্গত থাকে, সাহিত্যিক ঐতিহাসিকের কাছে তারই সন্ধান পেতে চায়। অতীতকে কল্পনার, ভবিষ্যৎকে স্মৃতিতে ধরতে চায়। অতীতের মধ্যে বর্তমানকে, বর্তমানের মধ্যে অতীতকে এবং এই দুয়ের মধ্যে ভবিষ্যৎকে দেখতে চায়। ইতিহাস যদি ত্রিকালপ্রাপ্তির ভূমিকায় নামতে ভয় পায়, তাহলে দিয়ে সাহিত্যের কাজ নেই। ত্রিকালের প্রতিই সাহিত্যের বিশেষ লোভ। সেইখানেই জীবনের চলং-রূপের রহস্ত। তারই আশায় উপজ্ঞাস ইতিহাসের সামনে অঞ্জলি মেলে পাড়ায়। কিন্তু সে অঞ্জলি মূষিকের অঞ্জলি নয়। কুণ্ঠিত হাতের মুষ্টিভিক্ষায় তার আগ্রহ নেই।

তথ্য-সর্বস্ব অর্থবিমুখ বৈজ্ঞানিক ইতিহাস আপন মহিমায় স্বস্থানে বিরাজ করুক। তার শ্রীবুদ্ধিতে শিক্ষা ও সংস্কৃতির শ্রীবুদ্ধি। তাতে সাহিত্যের লাভ ছাড়া ক্ষতি নেই। কিন্তু আরো অল্প এক-রকমের ইতিহাস থাকুক—তার নাম যদি ইতিহাস না হয় তো না-ই হল—কিন্তু একটা-কিছু থাকুক যেখানে আমরা জীবনের ফ্যাক্টগুলোকে শ্রেয় এবং স্তম্ভের আদর্শের সঙ্গে মিলিয়ে দিতে পারব।

সাহিত্যের প্রয়োজনে ইতিহাস নিজেই বদলাবে না তা জানি। সাহিত্যের আকাঙ্ক্ষার টানে নতুন ইতিহাস রচিত হবে না এও জানি। কিন্তু প্রয়োজনটা তো শুধু সাহিত্যেরই নয়। প্রয়োজনটা জীবনের। যে ইতিহাস সাহিত্যের পক্ষে নিফলা, খুব সম্ভব সে জীবনের পক্ষেও নিফলা। যে ইতিহাসকে জীবনের সত্যিই প্রয়োজন, সে ইতিহাস অবশ্যই আছে, অবশ্যই থাকবে। ভীড়ের মধ্যে তাকে চিনে নেবার দায়িত্ব আছে সে কথা অস্বীকার করি না।

ঐতিহাসিক উপজ্ঞাসের যা-কিছু অন্তরের যোগ, তা শুধু সেই ইতিহাসের সঙ্গেই। এবং শুধু ঐতিহাসিক উপজ্ঞাসের নয়, কম-বেশি সব উপজ্ঞাসেরই। সেই ইতিহাসের সত্যকেই উপজ্ঞাস তার নিজের মতো করে প্রকাশ করে। সে সত্য কেবল তথ্য নয়, তথ্যের অন্তরের মর্মসত্য—একদিকে তথ্যের থেকে কম, অন্যদিকে তথ্যের থেকে অনেক বেশি। ইতিহাস আর উপজ্ঞাসের মর্মকথাটা একই। তার নাম মানবসত্য। একই মানবপরিচয়, কেবল উভয়ের উপলব্ধির ধরণটা ভিন্ন, প্রকাশটা স্বতন্ত্র। উপজ্ঞাসে যে মানবপরিচয় তার প্রকাশ ঘটে কল্পনার জগতে। সে প্রকাশ রূপের ভাষায়, প্রতীকী বিগ্রহের সাংকেতিকতায়।

এই মানবপরিচয়-মূলক ইতিহাস হয়তো স্পেকুলেটিভ ইতিহাসদর্শনের সঙ্গে হরিহরাত্মা। ‘ইতিহাস-বিজ্ঞানী’ হয়তো এর প্রতি অগ্রসর ভ্রুকুটি নিক্ষেপ করবেন। তা করুন, উপজ্ঞাসের তাতে ক্ষতি-বৃদ্ধি নেই। উপজ্ঞাস নিজেও তো কম স্পেকুলেশনধর্মী নয়।

